باسم عبد الحميد حمودي

الزمن في رواية المعركة

قبل ان نبدأ بعملية متابعة حركة الزمن ومظاهرها في رواية المعركة ينبغي ان نقف عند حدود البديهيات الاولى لصنعة الرواية حيث نجد أن من الضروري استذكارها ونحن نلج تخوم موضوع جديد قديم في البنية الروائية.

اولى البديهيات ان الرواية عامة تعتمد على حدث ما، وان ذلك الحدث الذي تقف عنده لتنتزعه من مسار حدثي كامل هو حدث منتقى لسبب روائي، لدافع اراده الروائي قبل غيره ليقدمه لنا، وان هذا الحدث أو مجموعة الاحداث لاتشي بقدرة الروائي بقدر مايشي الروائي نفسه عبر عملية البناء بقدرته، فقد يسرده او يقطعه او يزاوجه مع احداث اخرى فذلك شأنه ولكن الذي يهمنا بالنتيجة مدى قدرة الروائي على ادراك ماصنع وما صنعه هو بالحدث ذاته ثاني هذه البديهيات تمتع الروائي بلغة سليمة قادرة على التوصيل، وعناية مطلوبة باسرار الصنعة ذلك اننا نلاحظ ان بعض الروايات التي صدرت يعوزها الكثير من اتقان اللغة ومن الدربة والخبرة اللازمة لصنع رواية تستطيع ان تؤثر وان تضيف. ثالث هذه البديهيات واخطرها هو ادراك الروائي انه يكتب حدث معركة دون غيره وانه لذلك يحرص احياناً على اضفاء الزمن الوثائقي على الزمن الروائي وستتعرض لذلك في الصفحات التالية.

لا يمكن كمدخل جمع انواع الزمن مقدماً ولكننا نثبت وجود الزمن التاريخي والزمن الاسطوري المفترض والزمن الحالي بالاضافة الى زمن المواقتة والفلاش باك - الذي يبدو تاريخياً حيناً واسترجاعيا قريباً حينا اخر - وزمن التداعي او المنولوغ، ثم نخرج من ذلك الى تفصيلات زمنية اخرى منها زمن البطل وزمن العدو وزمن المجموعة وزمن المدينة وزمن الجبهة وزمن الاصوات المتكررة وسنرى هنا كيف تعرضت رواية المعركة لمعالجة مجموعة ازمنة او زمن واحد في عمل ادبي قصصي واحد وهنا نؤكد على صيغة العمل الادبي القصصي بعامة لان رواية المعركة تزدحم فيها تجارب القصص القصيرة الطويلة المحسوبة على الرواية ظلماً وهي جنس قصصي خاص، ومن هذه الملاحظة ننطلق الى التطبيق على العينات المختارة:

ان الزمن لدى عبد الجبار داود البصري يتداخل عبر شخصياته الاربع المجتمعة في شخصية واحدة تستقر عند الرائد زهير الامدي المقاتل المصنوع من عبد الزهرة والنواسي وابي عبير وابي عروبة في رواية «السهام غير المرئية» فالناقد الروائي هنا يفجر شخصية بطله الى عدة شخصيات يحكمها قانون انفصام الشخصية ويكون لكل

شخصية زمنها الخاص المتداخل مع الشخصيات والازمنة الاخرى لكن الذي ينساه الروائي ان زهير الشخصية المصنوعة من عبدالزهرة، ذلك الذي يغدو بعد الثورة مدير عاماً يغدو خلال الحرب رائداً مقاتلاً وأمراً لاحدى الوحدات العسكرية وهو لم يوح بذلك طيلة الرواية ولم يمهد لحدث من هذا النوع بعبارة واحدة تنبئ بالصيرورة الجديدة لزهير ـ الموظف ـ المعلم صاحب المخزن المفصول قبل الثورة.

ان للقارئ قناعاته الخاصة ومن حقه على الروائي ان يجد شيئاً منه يبيح له الايمان بالحدث وبالزمن الروائي وتصل درجة عدم اهتمام الروائي بحقيقة مايروي عند هذه الفقرة التي يورد فيها استشهاد ملازمين كانا مع الرائد في سيارة حاصرتها الثلوج فيقول في ص ١٢٢ :

١ ـ «بكيت على الملازمين فالح وكاظم حين عرفت نبأ استشهادها وتذكرت طريق الحياة وطريق النضال وطريق القمة وجميع الطرق التي سلكناها قبل ان نفترق.»

٢ ـ اتصل الملازم زكي بالربية المرابطة على قمة الجبل واخبرهم عن توجهنا اليهم في سيارة اللاندروفر وطلب منهم ان يتصلوا بالمقر عند وصولنا وانهى اليوم الاول. وانتهت الليلة الاولى واعتقد الملازم زكي ان الثلوج ربما حالت بيننا وبين العودة وفضلنا البقاء مع الربية ولم يدرُ في خلده ان الملازمين فالح وكاظم قد تخليا عني وتركاني وحدي

٣ ـ حين اختفى الملازمان عن نظري شل تيار البرد حركتها وأقعدهما عن مواصلة السير وتخيلها يساند احدها الاخر واحذيتهما تغوص في نديف الثلج والرياح تهب عليهما زمهريراً قاسياً وقد تجمدت اطرافها ثم انطرحا ارضا وظل الثلج يتساقط عليهما حتى دفنها تماماً وفارقا الحياة.

ونعتقد هنا ان حركة الزمن داخل عملية الروي كانت مضطربة فالرائد الراوي يعلن استشهادها اولاً في المقطع الاول ثم يشير الى تركهما له في المقطع الثاني ثم يتخيل عملية استشهادها في المقطع الثالث. ان الرائد محاصر بالثلج والملازمان ابتعدا عنه فكيف اعلن استشهادها وتخيل دفنهما في الثلج؟ ذاك أولاً خطأ في التسلسل الزمني المنطقي (والرواية كاملة تعتمد التسلسل العادي المنطقي) وذاك ثانياً



خطأ وخلط بين مهمة الروائي ومهمة الشخصية الراوية التي لاتستطيع ان تصور شيئاً وهي بعيدة عنه.

وتبدو ملاحظات من هذا النوع سهلة بالقياس الى عملية سوء فهم الزمن الروائي لدى شاب مثل محمد العجيلي في قصته القصيرة الطويلة «الكهف» التي أطلق عليها وصف «الرواية» دون احتفال كبير ببديهيات الصيغ الفنية/ فقد وضع القاص البطل زمن الحرب في موضع ملفق هو الكهف وجعله ينام فيه كمحطة على الطريق قبل ان ينفذ عملية زرع الالغام في الارض الحرام او ارض العدو وحدث من هذا النوع يضعه القاص بقصدية وطبيعية يغفل تماماً زمن وظروف الحرب ذاتها اذ لايمكن لضابط ان يخرج وحده بسيارة ليزرع الغاماً ويجد الوقت الكافي للجوء بقصد الانتظار الى كهف منعزل على الطريق اذان في ذلك عدم ادراك للزمن التاريخي المُعاش واقصد به زمن الحرب ذاتها وسياقات العمل القتالي داخلها، العمل الذي يواجه الزمن ويتحرك على اساسه.

النقطة الاخرى التي تثير الدهشة في قصة الكهف ان القاص يتغافل عن احتساب السياق العادي للزمن في عملية الانتقال بين الكهف ومقر القطعة العسكرية فهو عندما يصف تحرك الضابط من موقعه بالسيارة الى الكهف يقول انه سار اكثر من ساعة ولكنه في الصفحة ٤٦ من القصة يصف عملية اعادته على ظهر حمار من الكهف الى الوحدة ويضع لها زمنا لايحدده الا انه بين ساعة وساعتين ولانستطيع هنا سوى ان نؤشر عدم اهتمام القاص الشاب

بالزمن اهتماماً مدركاً لطبيعته وهو يحرك شخصيته في وقت تجد فيه الروائي محمد احمد العلي في روايته (قبل الفردوس) يفجر الزمن من خلال الشخصيات المحيطة بالبطل الشهيد حاتم فهم جميعاً يرصدون حياته ويصورون علاقته معهم ـ الشيخ عبد الوهاب خاله وحميد النجار المصري صانع العصا وام نبيلة الخبازة وحسين المختار صاحب مقهى الطرف ونبيلة زوجته، الزمن يتوقف عند كل شخصية لكي يصور الماضي والحاضر حسب رؤ ية الروائي الذي يعيد تشكيل زمن الشخصيات وزمن البطل حسب خطة روائية مدروسة بعناية لكي يوصلنا في النهاية الى الصيغة الاحتفالية البالغة التأثير بعملية التشييع البهية حيث يضع فيها خلاصة التجربة النضالية لا للبطل الشهيد بل لكل من شارك في التشييع من معارفه واهله واذ يبدو زمن المناجاة بين الشهيد وزوجته بعد ذلك زمنا مفترضا اسطوريا فانه زمن مفترض بعناية وقصدية واضحة تتقبلها الصياغات الفنية الروائية الحديثة وهنا يمكننا ان نلمس مدى الفارق الكبير بين سوء استخدام الزمن الواقعي في رواية الكهف وبعض صيغ رواية السهام المرئية وبين تلك القدرة العالية على الاقناع رغم فانتازيا الزمن في الفصل الثامن من رواية (قبل الفردوس) والذي استمر سبعاو ستين صفحة اي اكثر قليلاً من قصة محمد العجيلي ذاتها.

ان سوء استخدام وادراك الزمن في عملية البناء الروائي توقع الكاتب في مشاكل كبيرة اهمها فقدان القارئ ذلك الانشداد المباشر للحدث المروي وعدم متابعته الا لسبب لاعلاقة له بذلك الجو الطيب الذي يقوم بين الكاتب والقارئ.

في رواية (الارض الحرام) لاسماعيل شاكر يضع الكاتب بطله في الارض الحرام قرب دورية معادية تائهة مثله ويظل يبني ركامات من الصور والاحداث والتداعيات التي يفرط فيها دون مبر رحتى يوصلنا الى عملية قيام احمد باقتياد الاسير الايراني في ص ٨٧ الى المواقع العراقية (وهي ملاحظة اشار اليها القاص محمد عبد المجيد في مقالة له في جريدة الثورة) ثم استمر بعد ذلك يبني صوره الذهنية والزمنية دون مبر ر مقنع بعد ان انهى تجربة بطله الحدثية زمنياً.

المشكلة الاخرى التي تطرحها موضوعة الزمن في رواية المعركة ان الكتاب عموماً لم يقدموا كروائيين فهما واضحاً لزمن العدو وتصرفاته ضمن زمنه عدا مافعله جاسم الرصيف في (رجال الفوج الثاني) حيث قدم عدواً متسللاً الى قرية كنجاور وجعله يعايش الزمن العراقي محاولاً تنفيذ مخططات التسلل والارباك حتى انتهى بعد ذلك.

في رواية (اعداد المدفع ١٠٦) لهشام توفيق الركابي تجد العدو شاحباً رغم معايشة فصيل المدفع الدائمة له وتماسه به بل وامساكه اسيراً فلم يخطط الروائي طيلة ـ ٣٦ صفحة لحظة لعملية اكتناه الزمن عند ذلك العدو حتى وهو ماسور لدى شخوصه بل بدا معنياً بمواكبة الاحداث التي كان يمكن اختصارها الى النصف دون ان يؤثر ذلك على الرواية.

لقد احسن محسن الخفاجي في روايته (وشم الدم على حجارة الجبل) حيث كثف عدد الصفحات وحشدها بالموحي والمطلوب من الاحداث واصلاً الى نتيجة فنية افضل من النتيجة التي وصل اليها الركابي بعد جهد، لقد كانت وشم الدم وثيقة فنية مكتوبة بالدم تنبئ بقدرة المقاتل العراقي على الصمود الرائع وهو امر اراده الركابي في روايته واراده عائد خصباك في (القمر الصحراوي) وفق منطلق فني اخر اعتنى بشخصيته عناية اخرى وبنى زمنها متداخلاً ومتكاملاً معا دون عثرات فنية.

واذ يغدو الزمن لدى عادل عبد الجبار في روايتيه (الرقص على اكتاف الموت) و(جبل النار جبل الثلج) زمنا بانوراميا، بمعنى انه ينطلق عريضا واسعاً مع الحدث ويتأطر به وينصنع لاجله ويتطابق معه دون عثرات فان ميزة روايات من هذا النوع (عريضة المنكبين) تحمل على مسرحها العديد من الشخصيات المتداخلة العلاقة ان الروائي الجيد يستطيع الامساك بخيوطها الحدثية والزمنية دون لحظة ضعف او ارتياب بحدث او تلفيق.

واذا كانت مشكلة (الرقص على اكتاف الموت) محلولة على مستوى المجابهة الحدثية ضد العدو فان مشكلة (جبل النار) لاتبدو كذلك لان مجابهة العدو لاتكون وحيدة الجانب في الرواية بل ان هناك زمناً مضافاً لحدث مضاف هو حدث التقاء احد الابطال بمجموعة كردية معارضة لحكم (قم) وانقاذها له من موت محقق وسط جبل الثلج وتغدو النار هنا لحظات مواجهة وارتياب بين العراقي والمجموعة المعارضة فمن يضمن لهم عدم خداعه ومن

يضمن لهم عدم غدره بهم؟ الزمن هنا لايعود زمنا رتيباً واحداثاً تتراكم بل هوزمن مشبع بالحذر الطويل المتوتر الذي تطريه علاقة المقاتل العراقي بالدكتورة نسرين ابنة زعيم المجموعة، واذ ينتهي الامر بوصول الجميع الى القوات العراقية فان ذلك يكون محصلة طبيعية رسمها الروائي لصيغة من صيغ المجابهة بين الحدث والزمن والتقائهما معا على مسرح جديد من مسارح المعركة.

ان المقابلة بين زمن الحلم وزمن اليقظة ودمجهما احياناً عملية مضنية لكن جمال حسين علي يستطيع ذلك في (صيف الجنوب) معتمداً على التكثيف اللغوي الذي يوقف دراما الحدث الاني فتتغلب لحظات الحلم على ساعات اليقظة وهي محاولة جديرة بالتحليل والوقوف عند تلك القدرة على تحويل الحدث الى لغة حلمية ضاجة لاتدفع التضاد داخل الرواية بل تراوح الحدث بين وصية الام والاب والذكريات القريبة والبعيدة.

ان زمن الحلم هنا يغطي زمن الحدث بمهارة وبمقدرة وهي مسألة لم يستطع عبد المطلب محمود في قصته الطويلة «ربما كنت بينهم» من القيام بها وهويقطع من حدث الى اخرولاادل على ذلك من القسم الثامن من قصته الذي بدا محشوراً وسط سياق حدثي متصل لامجال للفصل بينه فقد عمد القاص الى تشويه بتقسيمه الى قسمين/ السابع والتاسع دون ان يكون للقسم الثامن القاطع على الحدث تأثيراً دراميا ما.

لقد اشرت في بداية هذه المداخلة عن الزمن في رواية المعركة ان جسم الرواية جسم مصنوع ومنتقى من قبل الروائي وان على الروائي ان يقدم لعمله افضل الصيغ الجاذبة والمعتمدة على المقدرة والخبرة وعلى ذلك فان حشر الاضافات الزمنية والحدثية عملية لاتفيد رواية ذات جسم حدثي هش وتضعف بالمقابل جسماً روائياً متكاملاً حيث تستطيل فيه الملامح وتتشوه التجربة وفي هذا السياق نجد من المناسب ايضاً الاشارة الى الاضافة الزائدة التي وضعها عبد المطلب محمود في قصته واقصد بذلك المشهد الاول الذي صور تجمع الجنود العشرين امام القطار وركوبهم السيارة بعد ذلك الى الجبهة حيث ينقطع هذا المشهد عن اقسام القصة بالكامل ولايغدو مفيداً لها او بصورة ادق يعتمد عليه القاص كغلة ذات معلومات لاضافة معلومات جديدة وعلى ذلك فان حذفه يفيد زمن القصة وحدتها ايضاً. ورغم ان قصة «ربما كنت بينهم» تستخدم زمناً قصيرا نسبياً ورغم الملاحظات الفنية التي اثبتناها عليها فان قصة (مكابدات عبدالله العاشق) القصيرة الطويلة تستخدم ذات الحجم الكلمي لكنها تمتد زمناً بشكل اكثر سعة وتاريخية.

ان نصف قرن من السنين وقت ليس بالقصير لكن الركابي يكثفه بايحاءات حينا وبتفاصيل حيناً اخر وهويختزل الزمن بدراية الروائي ويرهله عندما يقف عند حدث يسند الحدث الاساس وذلك واضح في حكاية العراف المتداخلة مع سيرة عبدالله العاشق، تلك الحكاية التي تلبست الركابي فنقلها من قصته (حكاية الجد) المنشورة عام ٧٩ في الاقلام الى مكابدات باضافة الى ان قصة (حكاية الجد) شكلت العمود الفقري للمكابدات حتى في بعض حوارتها وشخوصها وتلك مسألة اخرى خارج الصدد سبق تحدثت عنها في مقال مستقل.

ان مشكلة الوثائقية التي حفلت بها بعض روايات المعركة وغطت على قدرة الروائي الخاصة قد جوبهت بازمان مختلفة فصخب البحر لعلي خيون وقفت عند حدود وثائقية التجربة مستخدمة زمن الحدث (غرق زورق عراقي وعوم رجاله في البحر) للا رتداد الزمني الى داخل حيوات كل واحد منهم وهو امر يفعله عادل عبد الجبار ايضاً في معالجة ذات الحدث في رواية (عينا زرقاء اليمامة) لكن ثراء زرع المعلومات الجانبية المزدحمة في تجربة عادل يعادله هنا الحرص على اللغة الشعرية المكثفة التي لدى على خيون تحمل الحدث ملتصقاً بالشخصيات المختارة.

لقد اعتمد عادل عبد الجبار صيغة الفلاش باك (الارتداد الزمني) المتقاطع مع سير الحدث الرئيس في حياة البطل محملاً اياه قدرة خاصة على الوعي بالحدث المستقبلي، قدرة على حدس زمن المستقبل وهوزمن لاواقعي بالنسبة للحظة التفكير به في وقت استخدام فيه علي خيون طريقة توزيع الاصوات على الشخوص الرئيسية بحيث تتعاون جميعاً على اداء الفصل الدرامي وروايته في زمن متقارب مقتربة من حالة التسجيل.

ان اسلوب القطع السينمي والارتداد الى الماضي مسألة تتكرر لاعند عادل عبد الجبار وعلي خيون وهشام الركابي وعائد خصباك وعبد الستار ناصر ومحسن الخفاجي

بل ان تجربة زيدان حمود في روايته الاولى (رمال تحرقها الاجساد) تقوم عليها بالاضافة الى تجربة لطيف ناصر حسين في روايته (الشموس والتيه) بحيث غدا استخدام الارتداد الى الماضي معلما من معالم رواية المعركة.

واذا كنا قد اوضحنا بعض نقاط الضعف في معالجة الزمن لدى الروائي وبعض نقاط الايجاب فاننا نقف الان عند مسألة الوثائقية التسجيلية الصارمة التي حفلت بها تجربة صلاح الانصاري في قصته (معهم) حيث حافظ على نقل زمن الحياة الى زمن الرواية عدا الجزء الخاص بتيه سائق سيارة الواز الخاصة بالبطل (ابومشعل) حيث امتلك القاص زمن الحدث الاستثنائي وغطاه بلغة موحية شفافة تمتلك خبرتها المتميزة وزمنها الحساس المختلف عن رتابة زمن الحدث التسجيلي.

لابد من القول اخيراً ان التعرض بالتحليل الى الزمن في رواية المعركة عملية محكومة بجهد شاق تحتاج الى وقفة اطول بل الى كتاب وان مداخلتنا هذه قد اعتنت بالوقفات الدالة على الزمن في ابرز الاعمال ضعفاً وقوة واكثرها اثارة للجدل لتكشف وربما لاول مرة وبشكل مقصود عن تجربة الزمن لدى الروائي العراقي زمن المعركة وفهمه بعدة مستويات وبصيغ مختلفة التناول والقدرة ويظل موضوع الزمن في الرواية عموماً لا رواية المعركة وحدها موضوعاً جديراً بالطرح والنقاش والجدال ولعل انواع الزمن وحدها داخل العمل الروائي اكثر اثارة للجدل من زمن الرواية بوجه عام فثمة اسئلة ينبغي ان تثار عن الزمن الفلسفي وثمة وقفات اخرى عن مسألة التجريد كحالة خارج الزمن او داخله وكل مايمكن قوله في نهاية موضوع قصير كهذا ان ادرك الروائي لفاعلية الزمن واختياره الموفق للزمن الروائي المحسوب والمفترض عملية لاتبدو سهلة بتاتاً بل معقدة التفاصيل وسط حياة درامية كاملة تضعها الرواية التي كتبها ولعلنا في روايات قادمة سنجد تطوراً افضل نحوفهم الزمن داخل العمل الروائي.

محسن الخفاجي

ليل التلال الشرقية

الآن يطلع الفجر البهي، والندى البارد يتساقط، وأنت ماتزالين نائمة. لاتنامي ياحبيبتي.. إصغِ لي. أنتِ لم تعرفي ماذا حدث في تلك الليلة، في الهزيع الأخير منها، حين وعدتك إنني سأكون في البيت. أعرف انك لم تعرفي ففي ذلك المساء تقدمنا في مهمة قتالية شرقاً باتجاه تلك التلال المعوجة عبر النهر. لا أظن ان هناك أرضاً في كل العالم أكثر وحشة من تلك الأرض..

وفي ذلك الهزيع الأخير من الليل وصلنا الى شاطئ النهر. كان هناك دليل ينتظرنا وجندي آخر عرفت فيما بعد إنه يمكث كل الأيام في هذا الملجأ القريب من النهر في جوار القارب الحديدي.. تمنيت كثيراً أن تكوني معي، وشغلتني أفكار غريبة: ماذا لو كانت الحبيبة شيئاً صغيراً بحجم الخاتم يمكن ان نحتفظ به في الساعات العصيبة في أعماق قبضاتنا المشدودة بعيداً عن الخطر؟ وتذكرت أغنية جنوبية شائعة كان يرددها العشاق بنبرة أسى. ماذا لوكنت معي في منتصف تلك الليلة الحالكة الظلمة والبرد يلسع الجلد؟ لو رأيتني وأنا هناك في جوار النهر أنتظر دوري في العبور الى ضفته الأخرى لما عرفتني أبداً. لقد ملأت وجهي بالسخام فأصبحت كعامل منجم، ولطخت ثياب الميدان بالطين فاصبحت هيئتي لاترى، وهكذا قال زملائي انني تحولت الى شبح عامل منجم. كان كل منا يلطخ ثياب زميله بحميمية ويرسم بقعاً من السواد على تقاطيع الوجه وصار من المستحيل تمييز وجوهنا في الظلام حتى ان أحدنا إنفجر ضاحكاً وهو يقول:

- من يراكم بهذه المساحيق يظن على الفور انكم تذهبون الى حفلة رقص!!

وقد ضحكنا، وخنقنا ضحك متصل مثل حشرجة طويلة، كنا لِلتها بحاجة الى ضحك من هذا النوع يشيع المرح ويبدد المخاوف الصغيرة فنحن لم نكن في الطريق الى حفلة رقص أو نزهة عابرة كما يتوهم من يرانا. كان علينا أن نذهب الى التلال الشرقية حيث يربض مدفع هناك ومهمتنا تفجيره ولا أمل لنا بالعودة دون تفجير هذا المدفع اللعين حتى لو ضعنا جميعاً. كان المدفع في كفة وسبعة جنود يتقدمون ليلاً بأسلحة مختلفة في الكفة الثانية، ولا أحد يعرف لمن ستكون الغلبة في النهاية.

وفي الصباح سيأخذ هذا الميزان شكله النهائي.

هل عرفتِ الآن لماذا ملأنا وجوهنا بالسخام وحملنا العتاد الكافي والبنادق والقاذفات الأنبوبية وذهبنا الى حافة النهر في رتل صغير؟

لقد حددوا لنا المهمة في ثلاث ساعات.. كان ينبغي أن نصل الضفة الأخرى للنهر في الثانية عشرة تماماً، غير ان جنوداً من فصيل المغاوير سبقونا عند القارب الحديدي فتأخرنا كثيراً. كان عبورهم شاقاً فقد كانت لديهم بضعة بغال وكان عليهم أن يفعلوا أشياء أخرى لانعرفها في جهة أخرى عبر النهر.

رأيت أحدهم يذهب الى الملجأ القريب وفي يده سيجارة، وصرخ به أحدهم:

- هل هذا وقت التدخين؟!

فلم يجب.

ولكن لماذا أروي لكِ كل هذا؟.. آه صحيح. تذكرت. انني لم أحمل معي سجائري. لقد نسيتها في الملجأ.

عبرنا في القارب الوحيد. كان النهر سريع الجريان، وسمعنا صوت الجندي من الضفة الأخرى:

- أتمنى لكم السلامة. الله ينصركم.

وخمنت ان الوقت قد تبدد و الساعة لابد انها قاربت الواحدة بعد منتصف الليل. لم أنظر الى عقارب ساعتي الفسفورية لأن المهمة تحرم حمل الساعات اليدوية وكل المعادن المشعة،

لذلك تركت ساعتي هناك في الملجأ ومعها خاتمي الذهبي. الخاتم أيضاً يلتمع ويهدد بكشف الأجسام وقد خلعته بصعوبة، وتذكرت كلماتك الأخيرة لي: «إذا أردت أن تتذكرني فالمس هذا الخاتم. اذا كنت تحبني فلا تخلعه أبداً.» واذكر انني قلت لك: «يحدث مثل هذا في الأفلام الهندية. الفتاة تهدي للفتى منديلاً وهو يغني لها أغنية عن الفراق.»

.. لكنني خلعت الخاتم دون أن أتجرد من حبك.. ثم عبرنا النهر، وقال الدليل بصوت هامس:

- ستسيرون في خط واحد خلفي واذا انحرف أحدكم خطوة واحدة فستنفجر به حقول الألغام.

وحين سأل أحدنا:

- هل هناك ألغام كثيرة؟

أجاب الدليل بنبرة حازمة:

- عشرات الآلاف بقدرما على رأسك

ولم نستطع أن نرى شعر الجندي الذي غطاه بخوذة ملطخة بالطين.

سرنا خلف الدليل في الليل الذي لايصدح فيه الطير. ننظر الى النجم الصغير الذي ظل يخفق على صفحة السماء بعناد، والريح الخفيفة الباردة تهب في اتجاه معاكس. سرنا في طريق ضيق مترب تنتشر على جوانبه الألغام لانبصر تلك الطرق النيسمية التي شققتها الأحذية الثقيلة، وكنت أحمل تلك القاذفة الأنبوبية على كتفي. كانت خطواتنا تتباطأ حين نصل الى حفرة من تلك الحفر التي أحدثتها صواريخ الطائرات أو قذائف المدفعية الثقيلة أو تلك الحفر التي كانت فيما مضى ملاجئ للجنود ثم ردمت بقليل من التراب ففقدت الأرض استواءها..

إنقضت فترة من الوقت لم نعرف كم امتدت بنا وكل منا يهتدي بخطوات الآخر البطيئة.

في ذلك الليل وأنا أسير في الظلمة، بدا لي انك بقربي تصغين الى ندائي وانا اتلفظ حروف اسمك حرفاً حرفاً، وأتوقف قليلاً مأخوذاً بوحشة شيء ما. وأقول في نفسي: «أين تكون فتاتي في مثل هذا الوقت؟ نائمة وشعرها الأسود الفاحم يغطي وجهها؟ أتحلم بي؟ هل ماتزال يقظة ساهرة بعينيها الجميلتين الثابتتين على ظلمة ما في سقف الغرفة؟»

سرناعلى مهل باتجاه الشرق. سرنا طويلاً ولم نبلغ التلال.

آه.. لم أكن أفكر الآبك.. وقلت كم اني عاشق مجنون. هل يصح أن يفكر رجل ما بفتاته وهو يسير بثياب الميدان وسط حقل من الغام باتجاه مدفع عدو دون أن يحاذر، مع أن حركة صغيرة طائشة من القدم تعني الموت المحتم. يكفي إنفجار صغير ليشير الينا ويطبق علينا في محكم يجعل منا هدفاً لنيران تلك المدافع. أفزعتني هذه الفكرة فاستبدلت طيفك البهي بالمدفع اللعين الذي ينبغي أن نحطمه. كنت أشم رائحة الطين اليابس على ثيابي واشم رائحة السخام الذي يصبغ وجهي. استبدلت هذا الخليط من الروائح الشاذة برائحة شعرك. إستبدلت لمسة القاذفة الأنبوبية بلمسة ذراعك وأنا أحتضنك ذات يوم في غرفتي..

أتذكرين حين احتضنتك وزاغ وجهك عني. كان ذلك في المرة الثالثة حين جئت الي وكنت مليئاً بأحاسيس غريبة لايمكن وصفها. وأنا أحفظ ذلك عن ظهر قلب. أحتفظ بجداول دقيقة لمواعيد شجارنا وخيباتنا الطويلة.

مضى وقت طويل ونحن نسير في رتل صغير خلف الدليل في ثقة وتأن وسط ظلام موحش يمتد في كل مكان حتى اني لم استطع رؤية أصابع يدي وأمامنا يمتد أفق أسود.

قدرت في نفسي إننا قطعنا طريقاً طويلاً جداً واستغرقنا من الزمن أكثر من ساعتين.. وفكرت إنها ربما بلغت الساعة الثالثة بعد منتصف الدليل.

- هاهي التلال وهناك خلف هذه التلة مدفعكم.. سأذهب وأعود لكم بعد ساعة.

كان الدليل يتكلم بحماس شديد دون أن يتراجع عن فكرة ما كأنه عرف هذه الأرض كما يعرف المحارب سلاحه

تركنا الدليل هناك وأخذنا نتأمل أقواس التلال المتداخلة ببعضها الغارقة في الظلمة. تلال من رمل وخطوط نيسمية. لم نسترح فالزمن كان يمر سمعنا أصوات مدافع تقصف في الجوار، ثم رأينا لهب مدفعنا اللعين يكشف كتلة المدفع في لمح البصر، وكان علينا أن نحدد أهدافنا المنتخبة بدقة على أرض مكشوفة.. بدالنا المدفع مثل شبح حيوان خرافي بشع.. تذكرت كل تلك الآلام التي سببها لنا وأنا أسدد في قلبه تماماً.. والآخرون فعلوا مثلما أفعل واسندنا ثلاثة جنود ببنادقهم. ثم توالت قذائفنا. كان

الأنفجار شديداً ولابد ان قذيفة أخرى قد أصابت كدس عتاد مجاور فقد رأينا الصواريخ تطير والنار تسري في الأرض. القذائف تعبر الهواء باتجاه التلال الشرقية باعثة دوياً هائلاً يصم الآذان وألسنة من نار ودخان تتصاعد في فورات متصلة الى الأعالي. النار تندلع في المدفع وأزهار النار تتوهج في عتمة التلال الساكنة. كل شيء أمامنا يحترق. . كل شيء يتهاوى. ونحن نركض الى الخلف نطلق النار في مختلف الأتجاهات. وفي اللهب الذي انتشر رأينا الدخان الأزرق والصواريخ تصعد الى السماء مثل أسماك دائخة وهي تدور ببطء ثم تسقط على الأرض. كانت تلك هي المرة الأولى التي ارى فيها كدس عتاد يحترق وتأكد لي تماماًاننا جئنا الى حفلة رقص فهاهي الصواريخ ترقص بطرب منفلت ليس له أحكام والأعداء المذعورون يهربون في كل الاتجاهات. . كان هناك شيء لايصدق في مرأى الصواريخ وهي تصفر في الهواء صفيراً مخيفاً. كانت غاية في الوضوح. حطام مخيف من كل المعادن المحترقة. وفي الحقيقة كان هناك بضعة جنود من الأعداء. كانوا يومضون في عدو مرتبك ويأخذهم الظلام وهم يتساقطون على الأرض.

ماذا أقول لك؟ كان كل ماتمنيته في تلك اللحظة وأنا أرى المدفع يتحطم والصواريخ تطير أن أرقص فرحاً، وأطير أنا الآخر وأن ألقي بنفسي في أحضان أصدقائي صارخاً: لقد نجحنا. كما يفعل لاعب كره القدم وهو يحرز هدفاً في مرمى الخصم.

لكن غبطتي لم تدم طويلاً ووقع الأمر لايصدق فقد أدركنا الفجر ونحن نركض في الحفر وفوق الأدغال. تصورت للحظة ان ماأراه ليس سوى خداع بصر غير ان صورة الفجر الحاد اخذت تتضح اكثر فاكثر. ومع ذلك فأن صوتاً لم يصدر منا ففي لمح البصر كنا قد تركنا المدفع الممزق وتخبطنا في الحفر المهجورة بظهور مقوسة منسحبين عبرملاجىء الدبابات الشبيهة بجداول ذات قيعان جافة. كنت أرى وجهك في آخر مرة دافقاً بالحياة، كأنني لم أره من قبل، وخيل الي انك جئت الى هناك حيث أتمدد في الحفرة ولمست يدك كتفي بحنوٍ بالغ.

الرابعة أو الخامسة صباحاً.

هذا ماكنت أعتقده بالضبط، والصباح قادم. . الشمس آتية.

جاءت الأوامر: «لن يمكننا العودة في مثل هذا الضياء. سننتظر حتى يقبل الظلام.» ألقينا أجسادنا على التراب. إختفينا في تلك الفجوات التي أحدثتها الطائرات، ولم نكن نفكر الاّ بذلك السخام الذي يغطي وجوهنا وقد بدأنا نزيله بأكمامنا إذ لم تعد جوهنا بحاجة اليه. . لم يكن أمامنا الا التمدد دون حراك مع أسلحتنا وقد وجدت وقتاً كافياً لأتحدث الى التراب ولأفكر بك على مهل، وأحياناً كنت أنظر الى السماء العارية فوقي وأقول: أين تكونين الآن ياحبيبتي في هذا البرد الذي يهز النخاع؟ هل كنت كاذباً حين تمنيت لو انك كنت معي وان ألطخ وجهك بشفتي وبعرقي الأسود، أو ان ألمس طيفك الشفاف الناصع البياض، أن أمسك به وأنام فلا أصحو بعد ذلك الى الأبد.

. . لكنني مللت من كل شيء هناك وأنا أقول لنفسي:

- «ايها الفتى إلا يهمك في هذا العالم كله سوى تلك الفتاة. . ؟ اتراها تفكر بك الى الأبد؟

كان بي جوع للماء والخبز والدخان. . ولوجهك أيضاً. أولاً الماء ثم أنت. . كلا أولاً أنت ثم الماء. . آه مازلت أذكر كيف رأيتك أول مرة في الشارع في يوم حر وكيف التقت نظراتنا ذات صباح في مستشفى. كنت اكثر جمالاً وكان قلبي يهتز لمرآك بثياب منزلية بسيطة. حزنت على كل الأوقات التي ضاعت. . عندئذ خفضت ذراعي ولمست قاذفتي الأنبوبية. لست أعلم إن كنت تلك اللحظة غاضباً. . ربما نعم. . ربما لا. . لست أدري، غير ان الشمس منحتنا الأمان في أن نشعل سجائرنا ونشتت دخاننا بحكمة وهكذا حصلت على سيجارة. . وكان هذا أول إنجاز مدهش لأجسادنا التي لم تمس شيئاً. . الم يكن ذلك مجرد حلم كأنه ذلك الانفجار الضوئي الذي يظهر في الأفلام ويغطي كل الشاشة ببريقه الحاد.

في الليل كانت أضواء نجوم ضعيفة تلوح في السماء العميقة السواد مثل نثار من قطع الفضة وكأنها تحرسنا. . إنتظرنا كثيراً حتى عتم كل شيء وعدنا في الأتجاه المعاكس وبلغنا النهر دون أن يحدث شيء. ربما كانت الألغام قد اختفت في أعماق الأرض تحية لنا. . هكذا كنت أقول. . إن ألغامنا لن تخذلنا ولم يصدقني أحد. وقال أحدهم: إن العاشقة تخون فهل تنتظر من الحديد أن

يكون وفياً ولا يمد أنيابه الشيطانية ويمزقك في لمحة واحدة . »

. . لكن الليل خالياً من أصوات أسلحة تهدر في مكان ما يصعب تحديده . جلسنا على شاطىء النهر نصغي الى طلقات رشاش ضعيفة وأصوات مدافع تدوي أمامنا .

ظهر الجندي في ملجئه وشرع يهيىء القارب الحديدي للعبور الى جهتنا . . ورأيت ان التلال الشرقية تبدو أبشع مما كنت أظن مثل حيوانات ثدية قتيلة واثداؤها الكثيرة باتجاه السماء الخالية وحلماتها السود تسيل دماً ينحدر الى الوديان في تعرجات واضحة . غسلت عينّي ووجهي بماء النهر العذب فشممت رائحة الطمى العذبة ، وسمعت أصوات أيدي الجنود وهم يضربون الماء المتدفق بأكفهم ثم أصواتهم :

- صباح الخير يانهر دويريج .
- الى الجحيم أيها المدفع .
- إن يديّ باردتان والهواء بارد اكثر من قبل .
- ليس هناك أجمل من كوب شاي في هذا الملجأ ونلتقط أنفاسنا .
- جوع وتعب .

قال الجندي بصوت عذب :

- سأعد لكم شاياً . لدي من الخبز ما يكفيكم .

قلت :

- إتصل بوحدتنا . إخبرهم بعودتنا ليعدوا لنا عجلة .

أجاب الجندي وهو يلوّح بيده في تحية عسكرية سريعة :

- سأفعل ذلك . لقد اتصلوا بي عدة مرات يسألونني عنكم .

أعرف انك تختلسين النظرات السريعة من نافذة الصف في المساء علني أعبر الشارع . انني أعلم إنك ترتجفين وأنت تنظرين . . أعرف تلك الدهشة التي تنبض في أعماقك . . بعد قليل ستأتي الشمس الحارة التي تدفئنا جميعاً . سأنظر الى ساعتي هناك وأنا أستريح في ملجأي وأعرف أين ستكونين في مثل تلك اللحظة العابرة من الزمن ، وسألمس الخاتم لأتذكرك .

هل تذكرين المشاجرات التي وقعت بيننا دائماً؟ . . كنت أحسد العشاق الذين يجدون الوقت لكي يشغلوا نساءً بمصائرهم حتى عرفتك فعرفت مرارة أن يحب احد امرأة ما . . ومرارة ان يفتقدها أو يفقدها .

آه . مازلت أذكر كيف رأيتك أول مرة . إنني أستعيد تفاصيل ذلك اليوم البعيد خيطاً خيطاً وأجفل للصوت القوي المرح يردد من خلفي :

- إنتهت حفلتنا الساهرة ياشباب . حان الوقت لكي تغيروا ثيابكم وتنتظروا إجازاتكم .

إنني تعب للغاية . يبدو لي إنني حلمت بك اكثر مما يفعله عاشق واحد . إنك يقظة . . نامي ياحبيبتي . الفجر قادم ، وفي الشرق ليس هناك سوى ريح هادئة وصمت يطبق على كل شيء .

معد الجبوري

مِسَلَّةٌ أُخرى

قَبْلَ اشتباكِ الوردِ والريحِ السَّمُوم،
ولدتُ،
بالحبِ اعتصَمتُ،
وبالضحى عَمَّدتُ قلبي..
لَمَّا سعى نخلُ الفراتِ اليَّ،
والجبلُ العتيقُ،
وفاضَ بالأمطارِ دربي..
أطْلَعْتُ بينَ الرافدينِ أهِلَّتي،
وطَلَعتُ،
صَيَّرتُ الخرابَ مدائناً،
والأرض لُؤْلُؤَةً لِشَعبي..

وَمَشيتُ فَوْقَ الغمر،
أفْتتحُ المَدى،
وَأهِلَّتي تَدنو،
وَتَسْطَعُ في الدياجي..
والماءُ يَعذُبُ في يَدَيَّ،

أنا الخُطى،
ودمي سِراجي . .
وأنا المطِلُّ على الذُرى،
عشقُ العراقِ مِسلَّتي،
والشمسُ تاجي . .

حينَ اصطفاني للعُلى شعبي،
طَلَعْتُ بكُلِّ بيتٍ وَردَةً،
وبكل أُفُقٍ فرقَدا . .
وفَتَحتُ شُبَّاكَ الندى . .
حتى رأيتُ الطيرَ من كَفِّيَ تَشربُ،
والضُحَى يمتدُّ،
والغزلان تَمرحُ في الوِهادِ . .
فأقَمْتُ أعراسي،
وقُلْتُ: الشعبُ جوهَرتي،
وزادِي . .
أفأتْركُ الريحَ السَّمومَ
تعيثُ في رُقُمي
وتصفرُ في المدائنِ،
والبوادي؟
أو لَمْ يُبارِكْني النخيلُ؟!
بلى،
ومِنْ سيفي ابتدأتُ،
ومن جيادي . .
فليجتمعْ حولِي العِدَى . .
سأقولُ: دونَ دمي الرَّدى . .
والنجمُ أقربُ من بلادي . .

لَمّا توهجتُ،
الفراتُ لِسِرِّهِ القاصي،
دَعاني . .
وبكأسه المحفوفِ بالرؤيا،
سَقاني . .
بالحبِّ والفَرَح احتفلتُ،
وطَوَّفَتْ حولي المواكِبُ والأغاني . .
وأنا - بوجهِ الريحِ -
أضرِبُ حولَ حِقلِ الوردِ أسواري،
وأعلِي في المدى زقّورتي،
وأقولُ:
هذا مِهرجاني
أفكُلَّما شَعَّتْ بأفْقي نجمَةٌ،
«عيلامُ» تنفثُ حِقْدها،
ومليكُها المغرورُ،
يطلبُ صولجاني؟! . .
وخرجَتُ،
صحتُ بوجهِ عيلام:
أتيتُ . .
داهِمْتُها،
وجَزَزْتُ رأسَ مليكها بِيَدي
وَعُدْتُ . .
علَّقْتُهُ في جذعِ نخْله . .
وَبِخضْرَةِ الماءِ الطهور،
غَمَسْتُ كفَّيَّ،
اغتَسَلْتُ بماءِ دجلهْ . .
ووقفتُ،
يحضنني النخيلُ،
وتصهلُ الخيلُ العتاقْ.

وأنا،
على آسمِ النصر،
أتِرِعُ بالشَّذَى كأسي،
وأرفعُ للسَّماء
نخْبَ العراقْ. .

وخَرَجَتُ،
ثمُ خَرجتُ،
ها أنذا أقيمُ مِسَلَّةً أخرى لشعبي،
والاعاجم تحتَ أسواري،
تُسائِلُ عَن أساورِ يزْدجرْد
تظلُّ تتبعنِي، وتنبشُ في الرمادِ. .
مَنْ قَالَ: دُون دَمٍ،
أردُّ عن السنابلِ،
كُلَّ أسراب الجراد؟
مِنْ قَال: دُون السيفِ،
ينفْضُّ الأعادي؟. .
سيَظَلُّ سيفي سَاطِعاً في الريحِ،
يخطفُ صرخةَ الثور الذبيح،
وبالرحيق يظلُّ مكْتنزاً فؤادي. .
وتظلُّ عِندَ يديَّ،
تجتمعْ الأيادي. .

ولِأنني بِدَمي اعتصمتٌ،
وبالضُحى عَمَّدْتُ قلبي. .

ومَشَيتُ للعليا بشعبي
تبقى تلاحقُني رياحُ الحقدِ،
هاهيِ ذي تضجُّ اليومَ،
مابينَ العمائمِ واللحّى،
وتدقُّ بابي . .
وأنا الذي،
- مُذْ مَرَّتِ الريحُ السَّمومُ،
على حُقولِ الورد -
بَشَّرْتُ الأعاجِمَ بالخرابِ.
ووقفتُ،
صحتُ بهمْ :
أنا السِّفْرُ الجديد،
وَبَعْدُ . . إنْ لمْ تقرأوا،
هاكُمْ كتابي :
الريحُ تعجزُ عنْ طلابي .
فأنا المُطلُّ على الذرى،
والمجدُ يمشي في ركابي . .

ولِأنَّ ميلادي هو التاريخ،
راياتي ترفرفُ،
والبلادْ . .
تُلقي أمامي كُلَّ أوسمةِ الزمانْ
يبقى لرأسي التاجُ،
بل يبقى لكفِّي الصولجانْ .
ولكفِ أعدائي الرمادُ . .
ولِرأسِ أعدائي الهوانْ

د. صلاح فضل

النشأة الاولى لعلم الاسلوب

ارتبطت نشأة علم الأسلوب في بداية هذا القرن بالتطور الذي لحق الدراسات اللغوية في القرن الماضي، مما يجعل من الضروري القاء نظرة خاطفة على هذا التطور، لمعرفة أهم مراحله ومكوناته، والعوامل الفاعلة فيه، مما أدى الى مولد علم الأسلوب.

وقد كان علم اللغة في القرن التاسع عشر خاضعا للتأثيرات الفلسفية السائدة حينئذ؛ مما جعله ماديا يعتبر اللغة شيئاً متعينا يستحيل فكه الى أجزاء متباينة، وضعيا يهتم بالأسباب المباشرة للظواهر وإن كانت بطبيعتها تطورية تاريخية. وكان طموح علم اللغة حينئذ يتمثل في إقامة تصورات علمية للغة تطابق نموذج العلوم الطبيعية المزدهرة، أما مجاله المفضل فهو الصوتيات؟ إذ أنها مادة اللغة المحددة الخاضعة للملاحظة العلمية المباشرة، وإن كانت تند في نفس الوقت عن المراقبة الواعية للفرد العادي، تعقبها في ذلك الصيغ الصرفية، ثم يأتي بعدهما النحو حيث تصبح عملية إخضاع المادة للمنظور التاريخي الوضعي أشد عسرا وتعقيدا. أما الأسلوب ـ وهو ظاهرة ذات أصل فردي وطبيعة نفسية ـ فلم يكن ليجد له مكانا في هذا الاطار الذي لا يعني من اللغة سوى بخواصها المادية الطبيعية دون اهتمام بعلاقتها بالفكر، والذي يركز على حقائقها المجردة بغض النظر عن صلتها بالأفراد المنتجين لها.

ولكن تطور الفكر العلمي وتجدد الفروع اللغوية لا يلبثان أن يعيدا إلى فكرة الأسلوب أهميتها، وقد ساعد على ذلك تياران هامان في علم اللغة؟ أحدهما التيار المثالي الذي أدى الى النقد البناء للمادية التحليلية العقلية، والثاني تجديد المنهج الوضعي ذاته؛ بحيث يشمل ملاحظة الفكر والحياة، ويؤسس العلوم الانسانية على قواعد تجريبية وعقلية معا.

أما أصحاب المنهج المثالي فهم يعتدون بالتمييز الشهير الذي أقامه «همبولت» بين العمل والطاقة، ويعتبرون اللغة أداة سلبية للجماعة، لكنها في نفس الوقت فعل خلاق للفرد، ويعارضون الفكرة الشائعة حينئذ عن اللغة واعتبارها شيئاً أو جوهر؛ مركزين على طابعها كمجموعة من العمليات والاجراءات. فهي تمثل لديهم إبداعا فرديا يتخذ صفة العموم بمحاكاة الجماعة وتبنيها له، ويصبح خاضعا للقوانين النفسية والاجتماعية التي تؤثر بدورها على الأفراد المبدعين للغة والمتقبلين لها؛ فهي إذن خاضعة بشكل مباشر لهؤلاء الأفراد ولظروف حياتهم ومزاجهم وثقافتهم وعمرهم وجنسهم وغير ذلك من العوامل المؤثرة فيهم.

وعلى هذا تصبح اللغة في جوهرها مجموعة من الوقائع الأسلوبية ينبغي الاعتداد بها من وجهة نظر الأسلوب؛ وإن كان من البين أن كلمة أسلوب التي تستخدم هنا تتجاوز حدودها التقليدية لتشمل كل عنصر خلاق في اللغة ينتمي الى الفرد ويعكس أصالته.

ويمثل كل من «كارل فوسلير» و«ليوسبتر» - اللذان سنفرد لهما صفحات مطولة من هذه الدراسة - ألجيل الثاني من مؤسسي هذه المدرسة الألمانية المثالية؛ فالأول يهاجم الوضعية العقلية برمتها، ويرفض الاعتداد بالوقائع كهدف في ذاتها، كما يرفض إقامة علاقات سببية بين الظواهر المنفصلة؛ إذ أن هذه العلاقات لا توجد بنفسها، وإنما هي مظهر لنظام أعلى تمارس من خلاله وظائفها، فاللغة شيء أبعد من هذا الموضوع القابل للاختبار والتحليل ودراسة أجزائه، إنها تعبير عن إرادة، وكما أن المبنى ليس مجرد كومة من الطوب والخشب والاسمنت والحديد، بل هو تصميم من خلق الروح التي أرادته وتصورته ونفذته، فإن اللغة ينبغي أن ينظر إليها في علاقتها بالروح التي أبدعتها؛ أي في أسلوبها.

وقد قدر لهذا المنظور أن يجد دعماً قوياً له في الحركات المضادة للوضعية العقلية في بداية القرن الحالي، مثل نظرية «برجسون» في الحدس، ومبادىء «كروتشيه» الجمالية، كما سنرى بالتفصيل فيما بعد.

وفي نفس هذه الفترة قامت مدرسة لغوية أخرى بنقد مبادىء علم اللغة التاريخي التي يتمسك بها من كانوا يسمون بالنحويين الجدد، وهي مدرسة تشكلت حول عالم اللغة السويسرى «فرديناند دي سوسيور» وضمت مجموعة من اللغويين الفرنسيين، وقد رفضت اعتبار اللغة جوهرا ماديا خاضعا لقوانين العالم الطبيعي الثابتة، إذ أنها خلق إنساني ونتاج للروح البشري، تتميز بدورها كأداة للتواصل ونظام من الرموز المخصصة لنقل الفكر، فهي مادة صوتية لكنها ذات أصل نفسي واجتماعي. ويتبنى «سوسيور» في تحليلاته ثنائية «همبولت» القائمة على التمييز بين اللغة الحرة الخلاقة للفرد، واللغة الثابتة المقعدة للجماعة، ويطلق على الأولى اسم «الكلام» مبقيا على كلمة «اللغة» للثانية، ومحددا خصائص كل منهما ونتائج التمييز بينهما على كل المستويات (9: 25) ومبرزا بالتالي فكرة الأسلوب الملازمة للمستوى الأول.

وهكذا يتفق «سوسيور» مع المدرسة المثالية الألمانية في نقد تصورات النحاة الجدد، ولكنه وأتباعه يختلفون عنها في المنهج وأدوات التحليل؛ فالمدرسة السويسرية الفرنسية تتفادى تعليق دراسة اللغة على شيء حدسي مبهم يسمى الروح، وهي من هذه الوجهة لا تزال تعتد ببعض المبادىء الوضعية، محاولة استكمال ملاحظاتها بأوفى شكل عن طريق التصنيف والتحليل والتفسير الموضوعي للوقائع، وكما يقول «جيراو» (50: 43) فإن الجميع قد أدركوا أن الكاتدرائية ليست مجرد مجموعة من الجدر والأنصاب والنوافذ واللوحات؛ لكن بعضهم يود أن يلتقط في لحظة تعاطف حدسي روحي الدفقة الصوفية والايمان الجماعي الكامنان وراءها، بينما يحاول البعض الاخر أن يعيد بناء عناصرها الأصيلة في مكوناتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفنية. ومن هنا فان تلك المدرسة الثانية التي تدين لمبادىء «سوسيور» لم تحتفل بالأسلوب الفردي باعتباره عملا حرا منعزلا يستعصى على الملاحظة والتحليل والتصنيف، بينما أولت عناية كبرى للأساليب الجماعية وللوقائع اللغوية في علائقها بالطوائف الاجتماعية والثقافية والقومية التي تستخدمها، مما جعلها تلتقي مرة أخرى بالمثالية الألمانية، وإن أولت عناية أشد بعلاقة الفكر باللغة، واحتفلت بالأسس النفسية الجماعية للنحو، وأبرزت العلاقات القائمة بين مستويات الأداء اللغوي المختلفة.

ومن ناحية أخرى فقد كان الطابع الغالب على النقد الأدبي في أول القرن الحالي هو الاعتماد على التقييم الشخصي، وعدم الاهتمام بتحليل الأشكال اللغوية؛ إذ لم تكن مناهج هذا التحليل قد نضجت بعد، مما أحدث فراغا مزدوجا ناجما عن الدور الثنائي الذي كانت تقوم به البلاغة من قبل؛ باعتبارها قواعد التعبير من ناحية، والأداة الفعالة في النقد الأدبي من ناحية ثانية.

وتأسيسا على ذلك فقد نشأ اتجاهان في علم الأسلوب: أحدهما يتمثل في علم أسلوب التعبير، ويدرس العلاقة بين الصيغ والفكر في عمومه، وهو الذي ربما كان يقابل بلاغة الأقدمين. والثاني هو علم الأسلوب الفردي، وهو في واقع الأمر نقد للأسلوب بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه وتستخدمه، ومن هنا فهي دراسة توليدية وليست تقييمية ولا تقعيدية، مما يجعل محورهما مختلفا عن محور المدرسة

الاولى، فعلم اسلوب التعبير لا يخرج عن نطاق اللغة، ولا يتعدى وقائعها في حد ذاتها، أما علم الأسلوب الفردي فهو يدرس نفس هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به؛ الأول يعتد بالأبنية اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي؛ اي أنه وصفي بحت، والثاني يحدد بواعثها وأسبابها؛ أي أنه توليدي. الأول يهتم بالنتائج ويتوقف على علم الدلالة ودراسة المعاني في ذاتها، والثاني يعني بالمقاصد ويرتبط بالنقد الأدبي.

والجديد في كلا الاتجاهين يتمثل فيإعتمادهمامعا على علم اللغة؛ حيث يصبح الأسلوب موضوعا للدراسة العقلية المنظمة بعد أن ظل خلال فترة طويلة نهبا لا نطباعات النقد الذاتي المبعثرة، ومعنى هذا أنه كلما اشتد طموح علم الأسلوب ليصبح علما للتعبير كلما اقترب مرة أخرى من منطقة البلاغة، لكنها بلاغة تتكىء على تصور جديد لوظيفة اللغة والأدب، باعتبارهما تعبيرا عن طبيعة الانسان وعلاقته بالعالم هذه المبادىء الجديدة وما يترتب عليها من نتائج هي التي تجعل العالم اليوم يعترف بعلم الأسلوب باتجاهاته المختلفة كما ستتوسع في عرضه في حينه.

ونعود إلى التحديد الدقيق لمولد علم الأسلوب لنجد أنه يتمثل فيما أعلنه العالم الفرنسي «جوستاف كويرتنج» عام 1886 في قوله: إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن.. فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية.. لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعهما الأسلوبية في الأدب، كما تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع.. ولشد مانرغب في أن تشغل هذه البحوث أيضاً بتأثير بعض العصور والأجناس على الأسلوب.. وبالعلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفترات بالفن وبشكل أسلوب الثقافة عموماً(52 : 11 ـ 12)

ومعنى هذا أن العلماء قد حددوا منذ قرابة قرن من الزمان مجالات علم الأسلوب الحديث بحثا عن التعبير المتميز، وأوجزوها في سبعة أبواب هي: أسلوب العمل الأدبي، وأسلوب المؤلف، وأسلوب مدرسة معينة، أو عصر خاص أو جنس أدبي محدد، أو الأسلوب الأدبي من خلال الأسلوب الفني، أو من خلال الأسلوب الثقافي العام في عصر معين.

بيد أن هذا الحصر المجمل لا يفيدنا جديا في التعرف الكامل على مجالات علم الأسلوب وطبيعة تطوره، وجملة مبادئه وتصوراته، مما يقتضي العرض التفصيلي لأهم الاتجاهات التي أسهمت في تكوين علم الأسلوب وأبرز الأفكار التي حددت مساره ورسمت مصيره.

ولعل أبرز تيار يمثل النشأة الأولى لعلم الأسلوب هو الذي بدأته المدرسة الأسلوبية الفرنسية وبحوثها في تقنية التعبير اللغوي، مما نعرضه بايجاز، وقطب هذه المدرسة هو «شارل بالي» (1865 ـ 1947م) مؤسس علم الأسلوب وخليفة «سوسيور» في كرسي علم اللغة العام بجامعة «جنيف» وقد نشر عام 1902 كتابه الأول «بحث في علم الأسلوب الفرنسي»ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة، نظرية وتطبيقية، أسس بها علم أسلوب التعبير، الذي يعرفه على النحو التالي: «هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؟ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية.»

وقد ركز «بالي» إذن على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل، فكان يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهر مفعمة بالتيار العاطفي؛ فالمتحدث الفردي يحاول دون كلل أن يترجم ذاتية تفكيره، ثم يتولى الاستعمال الشائع تكريس هذه اللفتات التعبيرية؛ فتصبح اللغة مثل نسيج «بينولوبى» التي تنقص ما تغزله. وقد نرى أن كلمة ما تتضمن طبقا لحالتها معنى فكريا بحتا واخر شخصيا عاطفيا يعود أولهما الى ذكاء الانسان ويرجع الثاني الى حساسيته، وهما يمارسان تأثيرهما في نفس الوقت بطرائق مختلفة. وعندئذ يتكفل وضع الكلمة بتحديد الفرق بين الجانب الموضوعي للشيء والجانب المستقى من شخصيات المتكلمين، وهكذا فإن وصف «درامى» في عبارة «الفن الدرامى» مثلا يضيف الى الاسم خاصية معينة دون ظلال عاطفية أو ذاتية، لكن نفس الصفة في عبارة «حادثة درامية» تعبر عن قيمة عاطفية وتفرغ شحنة شعورية ما مهما كان نصيبها من القوة أو الضعف.

كما أن اللغة تعكس عنده أيضا الجانب العملي في الحياة؛ إذ تدفع الكلمة كي تكون في خدمة العمل وتصبح أداة للممارسة، فيحاول المتكلم أن يفرض أراءه وأفكاره على الاخرين مقنعا أو

راجيا أو امرا أو ناهيا أو مجيبا على من يحاول معه مثل ذلك، وهذه هي الوظيفة الاجتماعية للغة في الحياة. ويمضى «بالى» في تحليل علاقة الفكر بالحياة عبر اللغة مجملا الخواص الفكرية في الحياة الواقعية في ثلاث مجموعات أساسية تتمثل أيضا في اللغة على النحو التالي: -

1 - فالفكر ليس خاضعا تماما للعقل، لكنه يطوعه كي يخدم أغراضه ويستغني عنه إذا لزم الأمر، فالأفعال التي يأتيها أحكم الأشخاص ليست معقولة دائماً بل بعضها عبث من وجهة النظر المنطقية؛ على اعتبار أن مبدأ المنطق هو الثبات، بينما الحياة تيار متصل من الاندفاعات والتحولات.

2 - وتفكيرنا ذاتي في جوهره، خاصة عندما يكون في نزال مع الحياة، تدمغه الأنا بطابعها في جميع أجزائه، دون أن يؤدي هذا الى أن يكون الانسان أنانيا بالضرورة.

3 - كل أنواع الفكر المتوقف على الحياة عاطفي بدرجات مختلفة، على أن هذه الخاصية لازمة للسابقة، ويمكن أن تتغلب إحداهما على الأخرى، فاذا انفجرت العاطفة في انفعال ما أخذت الذاتية شكلها في حكم عقلي. (23: 25 - 27)

ومعنى هذا أن جميع أنماط التعبير التي تكشف عن فكر معاش تتضمن حدا أدنى من العناصر الذاتية والعاطفية، حتى عندما تكون اللغة وسيلة للتعبير المناسب عن شكل الفكر، فلا يمكن أن تنادى أحدا مثلا دون أن يتضمن نداؤك حدا أدنى من التعبير، ولو كان بطريقة نطق اسمه فحسب، كما أن عددا كبيرا من التركيبات النحوية الدائرة قد ولد بفعل الشعور، ولم تزل دراسة علم النحو من الوجهة العاطفية في بداياتها، وإن أخذ الوعي يتزايد بأن المنطق لا يستطيع أن يشرح كل شيء، وربما أمكن تحديد الخواص التي تكيف العاطفة بها بنية الجملة؛ فالعناصر العاطفية للفكر تنحو الى تثبيت مفاصل الجملة المنطقية التحليلية؛ اذ أن الانفعال يجعلنا ننسى الشرط الأساس للتواصل من خلال اللغة وهو الافهام، وكل إفهام لا بد أن يعتمد على أجراءات تحليلية. اي أنه كلما كان التعبير عاطفيا كلما نزع الى الشكل الاجمالي المركز، والصيغ المتناثرة المفككة، إلا أن نسيان العلاقات النحوية قد لا يعود فحسب الى فعل الشعور، بل ربما يرجع أحيانا الى الاتجاه نحو التجريد، وهو اتجاه ذو طبيعة ذهنية ينبع من تغيير الوظيفة، والتعبير المعقد الذي يشيع تكراره يمثل كتلة لغوية؛ لكنه كي يتحول الى جملة جاهزة لا بد أن يشير الى فكرة بسيطة. فاللغة لها طابع ذهني واضح أيضا؛ إذ لا تستطيع أن تترجم العاطفة دون أن تنقلها من خلال لعبة التداعيات الكامنة، فما دامت رموز اللغة اعتباطية في شكلها أو دوالها، وفي قيمتها أو مدلولاتها، فإن التداعيات ترتبط بالدال بشكل يجعلها تفجر فيه انطباعاً حسياً، وبالمدلول بطريقة يتحول فيها التصور الى تمثيل خيالي، وتصبح هذه التداعيات مفعمة بالقوة التعبيرية بقدر ما يتوافق التلقي الحسي والتمثل الخيالي مع معطيات الشعور العاطفية. (23: 130).

لكن «بالى» لا يهتم بالاستخدام الذي يتبدى لدى مؤلف معين للقيم التعبيرية ولا يتساءل عن خواص الشخصيات والمواقف، أو إيقاع القطعة أو العمل، فكل هذا يعتبره من قبيل الدراسات الأدبية الجمالية التي يحتفظ لها بكلمة «أسلوب» دون أن يجعلها داخلة في «علم الأسلوب» طبقاً لمصطلحه؛ هذا العلم الذي يقتصر عنده على دراسة وقائع التعبير اللغوية بصفة عامة، لا عند مؤلف خاص. وهو يقول: إن مهمة علم الأسلوب الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة؛ ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء. ولا ينبغي خلط هذين النوعين من الملاحظة الداخلية؛ إذ أن المقاصد والنتائج لا تتوافقان دائما، فمن المحتمل أن يحلف إنسان ما يمينا كي يعبر عن ألمه أو غيظه أو دهشته؛ إلا أن المستمع لا يتأثر سوى بغلظة اليمين وجفائه، مما يجعله يحس بشعور مختلف تماما عما يحس به المتكلم، ويصدر عليه حكما تقييميا مستنتجا من يمينه، على أساس عاطفي، يضعه في إطار ثقافي أو أجتماعي معين.

فإذا كان الشعور، أو حكم القيمة الايجابي أو السلبي، يقع على فرد منعزل فحسب؛ أي شخص المتكلم أو الظاهر على المسرح فإن التعبير حينئذ لا يعني علم الأسلوب، إذ أن علم الأسلوب في مصطلح «بالى» لا يتدخل إلا عندما يمس التعبير وسطا اجتماعيا أو شكلا معينا للحياة، أو طريقة للتفكير الجمالي مثل اللغات الشعبية أو لغة الطفولة أو الحياة الزوجية أو التفكير العلمي أو ماعدا ذلك، ومن ناحية أخرى فإن ما يدرسه علم الأسلوب من الوجهة التعبيرية إنما هو الاجراءات أو الوسائل التي

تؤدي الى إنتاج اللغة العاطفية الشعورية، فإذا عمدت هذه الدراسة الى إعادة التكوين العضوي للغة في بنيتها وهيكلها على أساس مقارنتها بغيرها يطلق عليها «بالى» اسم علم الأسلوب المقارن الخارجي، أما إذا تناولت العلاقة بين الكلمة والفكر لدى المتكلم والسامع وعالجت علاقة اللغة بالحياة في طابعها العاطفي الدائم فهي علم الأسلوب الداخلي. أما دراسة اللغة الأدبية ـ وهي لا تدخل عنده في علم الأسلوب ـ فهي تعتمد في الدرجة الأولى على التعبير عن الوقائع المتصلة بالحساسية والانطباعات الايجابية الناجمة عن الاستعمال اللغوي، بالاضافة الى قيمها الجمالية المتميزة. فلا يمكن أن نعثر في أي عمل على كلمة واحدة أدبية لا تهدف الى ممارسة لون من التأثير على الشعور؛ سواء نجحت في هذه الممارسة أم لا، لكن هذا التفسير للغة والحساسية ليس قاصرا على التعبير الأدبي، بل هو طابع اللغة العفوية عموما، ويكتفي الكاتب بتوظيفه لخدمة أغراضه الجمالية الفردية، بينما يحتفظ في اللغة المشتركة بفعاليته الاجتماعية، ومهمة علم الأسلوب الداخلي تتمثل على وجه الدقة في تعرية بذور الأسلوب والتدليل على أن محركاته كامنة في الاستخدام العادي للغة. وهنا يتضح الفرق عند «بالى» بين الأسلوب وعلم الأسلوب؛ فكل وسيلة تعبيرية للغة تثير القضية على النحو التالي:

ما هي الظروف التي تتحرك خلالها أنماط التعبير المستخدمة لدى كل الناس كي تصبح إجراءات أدبية يمكن التعرف عليها فيها على خاصية مزدوجة تشمل القصد الجمالي والطابع الفردي معا؟ (23 : 93).

على أن الخواص العاطفية للغة تنقسم عنده إلى نوعين: طبيعية ومستثارة؛ فبين الفكر والأبنية اللغوية التي تعبر عنه هناك روابط طبيعية، كلون من تكيف الشكل وتلاؤمه مع الموضوع، وكنوع من الاستعداد الطبيعي الذي يتجلى في هذا الشكل للتعبير عن مقولات فكرية معينة. أما التأثيرات المستثارة فهي تختلف عن ذلك؛ إذ أنها تعكس مواقف تضفي فيها فئة اجتماعية معينة تأثيرا تعبيريا خاصا على الصيغ التي تستخدمها، فالعبارة العامية تكتسب هذه الخاصية لأن الفئة التي تستخدمها عامية، وهكذا فإن كل كلمة وكل بنية تنتمي إلى منطقة خاصة في اللغة؛ فهناك لغات لبعض الطبقات والأوساط مثل القروية والاقليمية، ولبعض المهن مثل الطبية والادارية، ولبعض الأجناس مثل الأدبية والعلمية، ولبعض الحالات مثل المشتركة والعائلية، وكل نوع من هذه الأنواع يتميز بطريقة تنغيمه واختيار مفرداته وتكوين صوره التي تعكس أو تستثير مواقف عقلية ومشاعر اجتماعية محددة.

وبالرغم من أن هذه التقسيمات قد أصبحت شائعة الان في علم اللغة بعد أن تداولتها مختلف الدراسات، إلا أنه ينبغي أن نلخص أهمها طبقا لما أورده أحد أتباع مدرسة «بالى» الأوفياء، وهو «جيراو» (51 : 62) الذي يحدد مستويات الدراسة الأسلوبية للقيم التعبيرية في اللغة على النحو التالي: ـ

1 ـ اللهجة: فهناك لهجة عائلية وأخرى رفيعة، وكل منا يستخدم في حياته عدة لهجات طبقا للظروف التي تحيط به، ويمكن التمييز بين ثلاثة مستويات هي: ـ

أ ـ منخفضة: وهي لهجة البيت والمقهى والشارع.

ب ـ متوسطة: وهي لهجة المناسبات الخاصة والخطب والمواقف العامة.

ح ـ رفيعة: وهي لهجة المناسبات الخاصة والخطب والمواقف العامة، وكل منا يستخدم هذه اللهجات الثلاث في مناسباتها، والخلط الواعي أو اللا شعوري بينها يقدم وسائل تعبيرية متكاثرة، مما تنجم عنه تنويعات أسلوبية عديدة.

2 ـ الطبقات والطوائف الاجتماعية: فلكل طبقة مفرداتها وتراكيبها وأساليبها، وكثيرا ما يستخدم الكتاب هذه الفوارق اللغوية بين الطبقات لرسم شخصياتهم، كما أن كل طائفة تنزع الى الاحتفاظ بأسلوبها؛ مثل رجال الدين والقضاء والجامعة والبوليس وغيرهم، فلكل منهم إشاراته واستعمالاته ومعجمه وظلال كلماته.

3 ـ العصور والأمكنة: فلكل عصر مفرداته المفضلة، والكلمة المختفية تنزع إلى الايحاء والا ستثارة عندما تظهر في غير وقتها، فهي توحى بالعصر الذي تنتمي اليه وتستحضره، كما ان كل اقليم يحتفظ بلغته المحددة، واللغة اليومية تستغل هذه الفوارق، وقد يتم توضيفها جماليا في الاعمال الادبية.

3 ـ الاعمار والاجناس: فللاطفال استخداماتهم الخاصة، وللنساء كلماتهن المفضلة، وقد دلت الاحصاءات على انه في حالة اتفاق السن والثقافة والطبقة الاجتماعية يلاحظ على مفردات

الفتيات انها اكثر انحصارا واشد تحديدا من مفردات الفتيان ؛ فاللغة ترتبط بالعمر والمزاج والجنس والحالة الصحية.

وكما يقول «بالي» فانه ليس ثمة بحوث في مجال التعبير تفوق اهميته تلك التي تجري على هذه اللغات الخاصة، فتأمل التعبيرات التي ترد عفويا على الخاطر واللسان لايمثل ايسر اشكال البحث واضمنها فحسب، وانما أعظمها قيمة ايضا؛ اذ ان الكلام الفردي هو الذي يستطيع أن يكشف عن العلاقة بين الفكر واللغة؛ وينبغي إذن على عالم اللغة أن لا يهمل أية فرصة للرصد الدقيق لكل ما يصدر عن المتحدث الفردي حتى ولو من قبيل الخطأ، ويتبين خواصه المميزة، لكي يدرك وقائع الفكر التي تحدد الاختيارات والابداعات في التعبيرات العفوية...

اما علاقة لغة الأدب بهذه العناصر الأسلوبية فإن «بالى» يرى أن بينهما فروقا ينبغي أن نحافظ عليها بحرص؛ فاللغة الأدبية هي شكل التعبير الذي أصبح تقليديا؛ إذ أنها بقايا ونتائج لجميع الأساليب المتراكمة عبر الأجيال والعصور في رصيد مشترك يختلف عن اللغة العفوية العادية، وقد يكون لهذه اللغة الأدبية مفرداتها الخاصة، فتقول مثلا «محيّا» بدلا من «وجه» و «جواد» بدلا من «حصان» «ويهوى» بدلاً من «يحب»، وربما كانت لها تعبيراتها المصكوكة الجاهزة.

و لأنها تعيش في الماضي، فهي مفعمة بالعناصر التراثية مما يجعلها لا تختلط باللغة المستعملة؛ فإذا تبنت بضعة حية من هذه اللغة اليومية الساخنة، فإنما تفعل ذلك لتبرز التضاد الذي يقوم بينها وبين المستوى الأدبي، ولتنتج تأثيرا طريفا أو ساخرا. على أن للغة الأدبية قيمة اجتماعية خاصة؛ فهي رمز للتميز ومؤشر للعادات الفكرية السامية والتعليم الراقي، وعلم اللغة لا يمكن أن ينظر إليها في تقدير «بالى» إلا باعتبارها إحدى اللغات الخاصة، وبهذا المفهوم تأخذ وضعها الشرفي بين اللغات الادارية والعلمية والرياضية وغيرها.

ويؤكد «بالى» حقيقة بارزة، وهي أن الجهد التعبيري لا يختلف في أصل طاقته، سواء اتصل بالحياة أم بالفن، وتتمثل القوة التعبيرية في تعديل العبارة القائمة كما أو كيفا؛ وذلك بتجديدها أو تحويرها أو تكثيفها، وقد كان «أرسطو» يقول إن اللغة الأدبية تنحو إلى الاغراب وتتفادى العبارات الشائعة، وهذا ينطبق أيضا على اللغة العفوية التي لا تصدر عن قصد أدبي، مما يمثل نقطة التقاء بين هذين النمطين من التعبير، والفرق بينهما يكمن في الباعث والقصد، فما يعد هدفا بالنسبة للشاعر ليس سوى وسيلة للانسان الذي يحيا ويعمل، والاجراءات اللغوية التي يلجأ إليها الانسان العادي كي يجسد انطباعاته ورغباته وإرادته تصل إلى ذروتها وتحقق هدفها الأخير باكتمال العمل، لكن الشاعر يطمح الى أن يخترق الحياة ويحيلها إلى جمال؛ يريد أن يعرض خارج ذاته عواطفه ومشاعره دون أن يعقلها أو يعممها.

فالدراسة التي تسمى عنده بعلم الأسلوب تبحث في لغة جميع الناس، بما تعكسه - لا من أفكار خالصة - بل من عواطف ومشاعر واندفاعات وانفعالات؛ أي أن موضوعها هو لغة كل الناس كوسيلة للتعبير والفعل، وقد أختار لهذا ذلك المصطلح لأنه يشير الى أساس جميع الاجراءات التي تستخدم في الأسلوب. ولأن هذه القيم العاطفية للكلام العادي كثيرة ودقيقة، فهي غالبا ما تند عن الملاحظة السطحية ولا تحظى بالتقدير الكافي؛ فقد يصعب في كثير من الأحوال أن نقول لماذا تؤثر فينا هذه الكلمة بالذات أو تلك البنية النحوية على وجه التحديد أكثر من غيرها الذي لايختلف عنها في الدلالة، وربما كان ذلك يعود الى الفكرة نفسها بظلالها الغريبة النشطة، كما لو قارنا كلمات مثل مات وتوفى وهلك وانتقل الى جوار ربه أو الى الرفيق الأعلى أو لفظ أنفاسه الأخيرة أو أدركه أجله أو فاضت روحه الى غير ذلك من العبارات التي تتضح ظلالها بالمقارنة بين الحالات والمواقف المتعينة؛ وهي مقارنة يستطيع أن يجريها كل الناس حتى الأطفال طالما تنبهت حساسيتهم لما فيها من خواص، وأدركوا ما بينها من فروق...

فجميع الظواهر اللغوية، بمستوياتها المختلفة، يمكن أن تكشف عن الخواص الأسلوبية الأساسية في اللغة المدروسة؛ إذ أن كل الوقائع اللغوية أياما كانت تعبر عنه، تفصح عن شق من حياة الروح، وجانب من حركة الحساسية، فعلم الأسلوب عند «بالى» ليس بحثا في قسط معين من اللغة، بل في اللغة بأكملها ملاحظة من زاوية خاصة، ولم يزعم كما يتهمه بعض الباحثين بأن اللغة العاطفية توجد بشكل مستقل عن اللغة العقلية، بل دعا إلى دراستهما في علاقاتهما المتبادلة، واختبار مدى ما يحتوي كل تعبير على عناصر ملتحمة منهما، ودعا الى أجراء هذه الدراسة

على المستويات الصوتية والصوفية والمعجمية والنحوية والدلالية، على تفاوت ما بينها في درجة ما تشف عنه من قيم تعبيرية في لغة من اللغات (23 : 96).

وسنكتفي بعرض طائفة من ملاحظاته عن بعض هذه الجوانب، كنموذج لجهده النظري والتطبيقي في تأسيس علم الأسلوب بهذا المفهوم اللغوي العام، آخذين في الاعتبار أنه بالرغم من مخالفة أتباعه، وجنوحهم الى قصر علم الأسلوب على الدراسة الأدبية، أو على الأقل عدم استبعاد هذه الأخيرة من مجالاته المفضلة كما كان يفعل أستاذهم، فإنهم قد اتخذوا من التحليل التقنى للتعبيرات اللغوية الذي نهجه لهم هاديا في دراساتهم الأسلوبية الادبية اللاحقة.

ففيما يتعلق بأسلوبية الصوتيات يرى «بالى» أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والايقاع، والكثافة والاستمرار، والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة؛ إلا أنها تظل في طور القوة والكمون مادامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها أو غير مكترثة بها، فإذا توافقت معها انطلقت من عقالها وانتقلت الى طور الظهور والفعالية. وهكذا فإنه الى جانب علم الصوتيات اللغوية يمكن أن يقوم علم الصوتيات التعبيرية الموسيقية، ليلقى ضوءا غامرا على العلم الاول بتحليل ما اهتدت إليه غرائزنا الفطرية منذ وقت طويل؛ وهو العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها. كما أن علم الأسلوب الخارجي الذي يقارن بين اللغات المختلفة بوسعه ان يفيد من الدراسات الصوتية عندما لا يقتصر على إكتشاف مجموعة من القواعد المنعزلة، وإنما يحاول الاهتداء الى نظم صوتية كاملة محكومة باتجاهات عامة هي التي تحدد خواص اللغات.

وبالاضافة الى هذا فإن دراسة الصوتيات يمكن أن توضح لنا بطريقة مبسطة الفرق الوظيفي بين علم الأسلوب الداخلي والخارجي، فالانطباعات التي نتلقاها عند سماع لغة أجنبية، حتى دون أن نفهمها، تأتي من المقارنات التي نقيمها لا شعوريا بين نظمها والنظم الصوتية للغاتنا ومايتسجم عنها من مشاعر، ومن يتحدث بهذه اللغة بعيد كل البعد عن هذه الانطباعات، إذ تتركز مشاعره كما رأينا في قياس قدرة بعض الأصوات على إحداث تأثيرات معينة، ترتبط بمدى توافق القيم الصوتية مع حركة حساسية المتكلم والسامع.

وإذا كانت اللغة البشرية موجهة أساسا للتوصيل فإن ذلك يترتب عليه بعض الخواص التي تضمن عملية التوصيل هذه؛ ومن أهمها المسيرة الخطية في النطق ووحدة الدلالة في الفهم، بالتعارض مع الطابع الأساس لقوة التعبير المعتمد على الوحدة والتركيز. فالخاصية الخطية للغة تنجم من أن جهاز التصويت البشري ليس بوسعه أن ينطق بأكثر من حرف واحد في نفس اللحظة؛ فالأصوات المادية مجبرة على التتابع والحدوث المتدرج في خط القول؛ من هنا فإن القول ينبغي أن يكون خطيا من ناحية اللفظ أو الدال، كما أن المعنى يقتضي كذلك أن يتبع تسلسل اللفظ تسلسلا في المدلول المفهوم، وبعبارة أخرى أن يكون لكل كلمة منطوقة معنى واحد وقيمة فريدة، والى هذا تنحو اللغة في حقيقة الامر، وقد نتصور نتيجة لقصور تحليلاتنا أنها تحقق ذلك الهدف دائما، لكن من الوجهة الواقعية ليست هناك لغة حية واحدة قد أدركت هذا المثال الكامل، ولأنها تختلف كثيرا فيما بينها بالنسبة لهذا الأمر فإنه يصبح معيارا صالحا لتحديد خواصها وتصنيفها، فلغات مثل اليونانية والروسية تعبر عن بعض القيم النحوية والدلالية بنبر الكلمات، فتضيف لنظام اللغة مجموعة كبرى من الاشارات المركبة، مما يطغى على مبدأ الطابع الخطى. لكن جميع اللغات تتفق في شيء واحد؛ وهو أن قوة التعبير هي العدو الاول للقول المتنامي بشكل خطى؛ إذ تنزع الى أن تولى كل لفظ أو دال قيمة أكثر غير معلنة؛ وإن كانت ملازمة له كرمز. ولأن التلازم والاقتضاء من خواص التعبير، فهما في تعارض مستمر مع الطابع الخطى. ولنفكر مثلا في العناصر الموسيقية التي لا تنفك عن اللغة العاطفية؛ لنجد أنها لا بد أن تتوافق مع منطوق الحروف، كما أن المجاز غالبا ما يعتمد على الحذف، فإذا قلنا تعانى هذه المدينة من الضوضاء قصدنا أهلها وزوارها، فقوة التعبير تضاد بشكل منتظم الطابع الخطي للكلام، والعكس صحيح أيضا؛ فالرمز اللغوي يفقد قيمته التعبيرية كلما عاد الى اكتساب الطابع الخطى كليا أو جزئيا؛ إذ أن فقدان هذه القيمة يبطل التداعيات الكامنة المثيرة للتلقى الحسي أو التمثل الخيالي، فالصورة الميتة هي رمز كان قديما معقدا ثم أصبح الان بسيطا مسطحا حاضرا بجميع عناصره.

أما بالنسبة لوحدة الدلالة، وهي الموازية للطابع الخطي للقول، فهي نموذج مثالي لا تكاد تدركه أية لغة؛ فوضوح القول يقتضي أن لا نعزو لكلمة ما أو عنصر منطوق ما أكثر من مفهوم واحد، وكذلك أن يكون لكل مفهوم منطوق واحد لا غير، بيد أن قوة التعبير لا تلبث أن تصطدم بهذا المبدأ الذي يقتضيه الوضوح، فأي تضمن يتطلب لونا من تعدد المعنى، ويكفي كي نقتنع بهذا أن نتذكر أيضا حالات المجاز، فكلها تعتمد على هذا التعدد، وتقتضي عندالتحليل فك ازدواج المعنى إلى دلالة حقيقية وأخرى مجازية (24 : 146)

وفيما يتعلق بدور المفردات في تحديد العناصر الأسلوبية فله أهمية كبيرة في الكشف عن معايير اللغة وخواصها، والتمييز بين العناصر الذهنية والعاطفية في التعبير؛ إذ أن اللغة عندما تفضل التعبير عن التصور المجرد بصيغ فعلية تقابل صيغا اسمية في لغات أخرى فإن لذلك دلالته الشعورية، كما أن بوسعنا أن نقيس درجة الانفعال العاطفي المصاحب للتعبير عن الفكرة من خلال تحليل مجموعة المترادفات المتصلة بها.

لكن دراسة المفردات لا تكتسب قيمة أسلوبية في تقدير «بالى» إذا اقتصرت على استخدام المناهج التقليدية؛ خاصة إذا اعتمدت على أحد إجراءين ضارين!

1 - فبدلا من ملاحظة الدلالات التي تبدو عفوية عند الاختبار الصافي البسيط للوقائع اللغوية في لحظة معينة؟ تدرس الكلمات بطريقة تاريخية من خلال تقنين معناها وتحديد علاقاتها التاريخية بكلمات أخرى، على أساس أن الكلمات لا بد لها من معنى رئيس تشتق منه وتتفرع عنه.

2 - أو تدرس الكلمات منعزلة بدلا من ملاحظة تداعياتها الناجمة عن مقارنتها العفوية بكلمات مرادفة أو مقابلة لها، مع أن هذه المقارنات هي العامل الجوهري في ردود الفعل الذهنية والعاطفية التي يدرسها علم الأسلوب.

ولا شك أن معاني الكلمات المفردة والانطباعات التي تنبع منها تتولد من الماضي وتسير معدلة الى الحاضر، لكننا إذ لا نكاد ندرك ذلك نتوهم أن اللغة تمضي في مسارها كأن شيئا لم يحدث لها ولم يتغير فيها هذا، بالاضافة إلى أن التداعيات التي يعتمد عليها وعينا باللغة ومفردات تبدو أمامنا وكأنها تحدث في مستوى واحد؟ فالتاريخ لا وجود له بالنسبة للوعي اللغوي، مما يجعل خطأنا فادحا عندما نعزل الكلمات ونحن نوجهها الى الماضي، بدلا من الكشف عن خواصها بتحليل مكوناتها واتجاهات صياغة مفرداتها الجديدة في سياقها المستحدث.

وتعد المفردات الجبهة العريضة للبحوث الأسلوبية التعبيرية عند «بالى» وموروا وهي التي حظيت بأوفى قدر من اهتمامهم، إذ تركز كتابه الأول «مقال في علم الأسلوب» على تعبيرية المعجم ومدى مايعتريها من قوة وضعف..

أما المستوى الدلالي فإن المشكلة الرئيسية لديهم بالنسبة له تتمثل كما ألمحنا من قبل في التمييز بين التأثيرات الطبيعية والتأثيرات الايجابية الاستثارية للكلمات وتغيرات معانيها.

أ - فهناك تأثيرات طبيعية لازمة لنوعية الأصوات وبنية المفردات، ومجال دراستها يتصل بالصوتيات والصرف؟ حيث تحلل العلاقة بين الصوت والمعنى من جانب، وبين صيغة الكلمة في طولها وقصرها ومكوناتها ولواصقها ولواحقها وبين الدلالة من جانب آخر، كي نعزو إليها قيمتها الأسلوبية المحددة إيجابياً أو سلباً.

ب - وهناك تأثيرات ايجابية متثارة، وهي المجال الأرحب للدراسة الدلالية الأسلوبية، وتشمل مستويات عديدة سبقت الاشارة إليها، كما تشمل مجموعة الأشكال البلاغية ودورها في تغيير المعنى وأداء الوظائف التعبيرية. وأهمية هذه الصور في البلاغة القديمة غنية عن التنويه. ودراسة مشاكل أصل الاستعارة اللغوي والنفسي والاجتماعي، وبنيتها المنطقية، وقيمتها الدلالية والتعبيرية كانت - ولاتزال - الشغل الشاغل لعديد من الباحثين في الفلسفة والاجتماع وعلم اللغة وعلم الجمال. كما أن دراسة الصور في جملتها والرموز والمجازات بأنواعها عند مختلف المؤلفين، والأجناس الأدبية المتعددة هي موضوع الباحثين المفضل حتى الآن. وهي تقع في قلب الدراسات الأسلوبية مما يقتضي ضرورة تحديد مدى ارتباطها بالقدرة التعبيرية لدى الفرد او الجماعة، وسنتناول هذا الأمر بمزيد من التحليل المفصل في الجزء الأخير من هذا الكتاب. حيث لايقتصر الأمر حينئذ على عرض هذه البدايات المبكرة التي تجلت لدى «بالى» وأتباعه، والتي حرص واضعوها على استبعاد القضايا الأدبية والجمالية منها، وإن كان تلامذته قد اضطروا فيما بعد الى تجاوز هذه الحدود وادخال علم الأسلوب الادبي في بحوثهم بل وضعه منها في القلب والمركز (50 : 75) ولكن أستاذهم عند تناوله لمثل

هذه المشاكل كان يعالجها في سياقها اللغوي فحسب دون أن يتطرق الى وظيفتها الجمالية، وذلك مثل تحليله لبعض أشكال المجاز ومدى اتصالها بالدال أو بالمدلول أو بهمامعا، وقد انتهى الى أن بعض أنماط البلاغة الكلاسيكية - مثل الاستعارة والتشخيص وبعض أشكال المجاز المرسل - تعتمد على التداعيات الكامنة في المدلولات وبعضها تعتمد على الدوال مثل الجناس وغيره، كما أن هناك عمليات من التداعي لاترتبط بالأشياء فحسب، وإنما بالاشخاص التي تتكلم، وبطريقة الكلام، مما يجعلها تشير الى المدلول في نفس الوقت الذي تشير فيه الى الدال أيضاً والى علاقتهما.

وفي تحليله «لميكانيزم» التعبير يرى «بالى» أنه الخطأ أن نتوقع من الاجراءات التعبيرية أن تقوم بوظيفتها بطريقة آلية، تؤدي بالضرورة الى نتائجها المؤثرة دون أن تلقى في نشأتها ما يعوق نموها، ودون أن يقف تأثيرها بعد تولدها عند مرحلة خاصة لايتجاوزها.

فلكي تتجلى قوة التعبير لابد من تواطؤ الفكر العاطفي والاشارة التعبيرية المستجيبة لواقع نفسي يرضى ماتقتضيه الحساسية كي يمارس التعبير فعاليته، وهي مجرد امكانية قد تتحقق أولا تتحقق، فإذا كان الفكر المترجم خالياً من الاحساس مر بشكل عابر مستنفذاً فعاليته. وهناك وهم آخر يجعلنا نتصور أن الاشارة التعبيرية يمكن أن تحتفظ بقوتها الاستثارية إلى أمد غير محدود، لكن الأمر ليس كذلك. فثمة قاعدة معروفة في علم النفس تشير إلى أن التكرار الآلي للتداعيات ينقص الانطباعات المترتبة عليها، وتأثيرات اللغة ليست استثناء من هذه القاعدة، فالاشارة التعبيرية عندما تنتقل من شخص الى شخص آخر لامفر أن تتراخى تدريجياً وتفقد طاقتها، وحينئذ تقع في حيز الاهمال غالبا، أو تسيطر عليها النزعة الفكرية نتيجة لفقدانها قوتها التعبيرية واقتصارها على التصور البسيط، ومن المعروف أنه في أصل الاشارات العفوية التي حدد تاريخها يرقد دائما إما تعبير تصويري أو ألفاظ مثيرة بعناصرها الموسيقية التي تتلاشى قوتها بفعل القوانين الصوتية. ولاننسى أن هذه التغييرات إذا كانت تمسح التأثيرات الصوتية للكلمات فهي تحرف أيضا قوتها التعبيرية.

هذه هي عمليات التعبير، حيث تكمن في قاعدتها جميع ابداعات اللغة الفردية ابتداء من الومضات العبقرية للشاعر حتى أبسط الملامح التجديدية التي تنبث في حوار عادي، وهي التي يعثر عليها بشكل مخفف وملطف في مادة اللغة المستعملة، والالتزام بدراسة اللغة المعبرة لكل الناس كقاعدة متينة لعلم الأسلوب لايحول بيننا وبين الصعود في مدارج الدراسة الى أرقى مستوياتها كي ننصت الى تمتمات العاطفة ذاتها ونفهم بشكل أفضل وأكمل الصيغ المدهشة في اللغة ذاتها (23 : 153)..

ومن الوجهة التاريخية فإن مهمة علم الاسلوب محددة عند «بالى» بوضوح، فعندما يدرس بالتأمل الداخلى العلاقات القائمة بين أشكال الفكر وصيغ التعبير عنه، فإن الاعتبارات التاريخية لايبقى لها أي مجال، ولايمكن الاعتداد بها؛ فالذي يتحدث لغته لايعيش في الماضي، بل في الحاضر المباشر، من هنا فإن جميع التداعيات والايحاءات التي تبتدع خلال الاستعمال الحي للغة الأم انما هي توقيتية ثابتة، فكلها تقوم في حالة واحدة فريدة للغة، وشبكة التداعيات اللغوية التي تكونها تعود الى الظهور عمليا لدى جميع بقية المتكلمين بنفس المستوى، من هنا فإن علم الاسلوب الداخلي وصفي بالضرورة، وهو شكل من أشكال علم اللغة الثابتة، وينبغي أن ينطبق على فترة محددة من تطورها، دون أن يتطرق الى المواد او البراهين المتعلقة بفترات سابقة أو لاحقة، وهو يتركز على الانماط التعبيرية التي تستخدمها اللغة لترجمة دقائق الحياة وحركات الروح باجراءات تعبيرية محددة.

ومعنى هذا أن «بالى» كأحد أعمدة مدرسة «سوسيور» يعتد بنظام اللغة وبالعوامل الروحية المتضمنة فيه، ويهتم بوصف كيفية قيام اللغة بوظيفتها رافضاً الاتجاه التاريخي الذي سنراه عند المدرسة المثالية الالمانية ومؤكدا بشكل حاسم الطابع الوصفي البحت لعلم الأسلوب، فما ينتمي الى الماضي لا يؤثر فيه، مالم يترك هذا الماضي بعد المعالم القابلة للوصف ماثلة في الحاضر. ولأنه فضل الاهتمام «باللغة» لا «بالكلام» - طبقا لمصطلح «سوسيور» - فقد قصر وصفه على الجانب التوقيتي الثابت مستبعدا الجانب التاريخي المتطور. هذا بالاضافة الى أن نهجه لغوي بحت يعتمد على التضاد الفعال ويستخدم طريقة المقارنة إذ يقول: «هناك مبدأ هام في منهجنا هو أن نعمد عن طريق التجريد إلى إقامة بعض أشكال التعبير المثالية والعادية، وهي أشكال لا توجد بهذا الصفاء في أية حالة من حالات اللغة، ولا

تتحول عادة إلى وقائع ملموسة، وانطلاقا منها نلاحظ ما يلي: -
1 - الاتجاهات الدائمة للروح الانسانية.
2 - الشروط العامة لتوصيل الفكر، (24 : 28)
وتتجمع عنده هذه الأحوال المتميزة للتعبير في محورين أيضا هما: -
1 - المحور العقلي أو المنطقي الذي يستخدمه عالم اللغة كقاعدة تسمح له أولا بالمقارنة وبالتقاط التنويعات الدلالية والعاطفية.
2 - اللغة المشتركة، وهي القاعدة التي تسمح بوصف الخواص الاجتماعية للاستعمالات اللغوية.

هذان المحوران يمثلان المعايير اللغوية التي يمكن عن طريقها وصف الوقائع وقياس مدى بعدهما أو قربها منهما، اعتماداً على الاستعمال لاعلى القواعد النحوية في ذاتها.

وعند إشارته لدراسة النصوص الأدبية - باعتبارها مصادر فحسب - يراعى عدم الخلط بين الملاحظات الأسلوبية، وهي التي تمثل عنده علم الأسلوب، وملاحظات وسائل الأسلوب المستعملة في التحليل الأدبي؛ إذ أن هذا الخلط ربما يؤدي الى الظن بأننا ندرس طبيعة وسائل التعبير، بينما يكون عملنا في الحقيقة منصبا على استخدام مؤلف ما لهذه الوسائل، وفي هذا الصدد يقول «بالى»: عندما نختبر درجة توافق تعبير معين مع الايقاع العام للعمل فإننا نمارس عندئذ علم الجمال الأدبي والنقدي لا علم الأسلوب.

وكل عنصر يخضع للدراسة ينبغي أن تتم مقارنته بغيره في نطاق سلسلة من التقابلات المتدرجة؟ فالمترادف مثلا يقابل المشترك اللفظي، وربما تصاعدت هذه المقارنات حتى تصل إلى استشراف العلاقة مع نظام لغوي أخر، وطالما استخدم «بالى» اللغة الألمانية لتحديد الوسائل الأسلوبية للفرنسية...

والتمييز الطريف الذي يقيمه بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة ذو أهمية خاصة، ففي تقديره أن اللغة المكتوبة إنما هي دائما مظهر لحالات الذهن وأشكال التفكير التي لا تجد عادة تعبيرا عنها في اللغة العادية، وسياق اللغة المكتوبة يختلف عن موقف الكلام؛ فاللغة المكتوبة محرومة من النبر المعبر وحركات الوجه واليد التمثيلية، هذا بالاضافة إلى أن الحوار يتضمن الموقف دائما بشكل طبيعي، بينما يجتهد الكاتب في خلق هذا الموقف، وعلى هذا فان القاعدة الاصيلة للبحث اللغوي تتمثل عند «بالى» في المعايشة الخلاقة للكلام، وربما ستنتج من ذلك أن على الناقد أن يسلك الطريق المضاد بالضرورة.

وقد تركزت بحوث «بالى» على الوسائل التعبيرية للغة الفرنسية؛ خاصة فيما أسماه «التشويهات القصوى» التي مارسها كل من «راسين وموليير» و «هوجو»، ووضع بهذا أساس دراسات اللغة الأدبية وكيفية تحليلها تعبيريا، بل إنه هو الذي دافع في كتاباته الأخيرة عن حق علم الأسلوب الأدبي في الوجود، وناقش رأى «كروتشيه» بأنه ليس له ما يبرره اعتمادا على أن الخلق الفني ينجم عن نوع من الحدس المركز الذي يند عن أي تحليل أسلوبي، مما يجعل فن الشعر غير معقول على الاطلاق. إذ يحاول أن يضع قواعد مسبقة لخلق هذا الحدس. ويعلق «بالى» على هذا الرأى قائلاً إن حجة «كروتشيه» خادعة؛ لأنها تتهرب من حقيقة فادحة تتمثل في ضرورة الفهم والافهام؛ فمما لا شك فيه أن الأعمال الأدبية تنبع عن الحدس والالهام إلا أنهما ليسا عفويين مستعصيين دائما على التحليل، والتعبير الناجم عنهما لا يمكن أن يكون بدوره حدسيا مباشرا غير قابل للتحليل، فمن المستحيل ترجمة الفكر الخالص إلى كلمات، وأشد اللغات عفوية وطبيعية تتدخل فيها صناعة القول بدرجات متفاوتة؛ وعندئذ فأمامنا أحد خيارين بالنسبة للغة؛ فهي إما أن تبتدع تعبيراتها من أعلى الى أسفل ولا تتحدث إلا لنفسها، وإما أن تستخدم الاجراءات التي يستخدمها الآخرون، وعندئذ عليها أن تودع الحدس الصافي. ولما كانت اللغة في الدرجة الأولى مؤسسة اجتماعية كان عليها أن تضحى بشيء من فكرها الخاص في سبيل عمليات التواصل مع الاخرين. وكلما كانت التوافقات اللغوية للكاتب خاصة به وحده كلما أمكن الحديث عن أسلوب متميز؛ إلا أن الفرق يكمن دائما في الدرجة لا في الطبيعة (81 : 112).

وهناك أمر آخر، فقد اعتدنا تجاهل أن علم الأسلوب يلاحظ ماهو قائم، لا ماهو بصدد التكوين، والذي يستعصى على التحليل إنما هي عملية الخلق الفني، وهي غالبا ما تند عن فهم المبدع ذاته، لكن العمل بعد تخلقه قابل دائما عند «بالى» للتحليل والدراسة، وهذا ما يجعل علم الأسلوب الأدبي مشروعا في تقديره؛ بيد أن هذه المشروعية تتعزز كلما خرجنا من العزلة التي يفرضها التراث البلاغي وربطنا الدراسات الأسلوبية بالجانب العاطفي في لغة

الكلام، وقد آن الاوان ـ على حد قوله ـ كي نكف عن اعتبار اللغة الأدبية شيئا ينبغي علاجه بمفرده؛ شيئا خلق من العدم؛ فاللغة الأدبية ـ قبل كل شيء ـ هي تحول خاص في لغة الجميع؛ إلا أن البواعث الحيوية والاجتماعية في لغة الكلام تصبح بواعث جمالية في لغة الأدب، وحينئذ تنتمي إلى منطقة النقد وتاريخ الأدب (23 : 95).

والاحتكام إلى المقارنة والترجمة ـ كما سبق أن أشرنا ـ يمثل عند «بالى» أهم إجراء يبرز الملامح الأسلوبية في لغة من اللغات؛ فالخاصية اللغوية قد لا تعنى المتحدث الذي يستخدمها كل يوم بطريقة عفوية، لكنها تدهش الملاحظ الذي يقارنها بغيرها من اللغات؛ خاصة إذا كان هذا الملاحظ أجنبيا، وعلى العكس من ذلك هناك خاصية قد تدهشنا في لغتنا الأم دون أن يكون لها تأثير يذكر على المستمع أو القاريء الأجنبي. أما الحالة الثالثة والأخيرة فهي التي نجدها شائعة ودالة؛ وهي أن تحدث الخاصية في متلقيها انطباعا قويا سواء كان من متحدثي اللغة أو الغرباء عنها. فاللغة الألمانية مثلا ـ طبقا «لبالى» ـ تنحو إلى التعبير عن تمثلات الروح المعقدة بطريقة تنقل كل تشابكاتها وتعقداتها بينما تنحو الفرنسية إلى استخلاص لملمح الجوهري حتى ولو ضحت بالباقي، وعند إجراء هذه الملاحظة ندرك شيئا أكثر من مجرد الصياغة؛ إذ نستوضح العلاقة بين طريقة التفكير وأسلوب التعبير، وهذا يعني أننا نفترض ـ بحق أو بدون حق ـ أن الروح الألماني يميل إلى التفاصيل ووقوع الأحداث؛ بينما يميل الفرنسيون إلى تحديد الاطار العام للأحداث وبلورتها في صيغ واضحة بكلمات بسيطة. فإذا ما ذهبنا إلى أبعد من ذلك لنرى الجانب الاجتماعي في هذه الظاهرة وجدنا أن الفرنسي عندما ينحو إلى تسمية الأشياء بكلمات بسيطة إنما يستجيب ـ طبقا لتحليل «بالى» ـ لضرورة ناجمة عن سرعة الاتصال عن طريق اللغة الشفاهية، مما يعد في نهاية الأمر محصلة للطابع الاجتماعي الغالب على الفرنسيين بالمقارنة مع جيرانهم الألمان (23 : 84).

ولما كانت دراسة الخواص الاسلوبية للغات القومية تهدف الى وضع قوائم وصفية للخواص الأساسية للغة مقارنة بغيرها من اللغات فإن هذا يختلف عن محاولة التفسير التوليدي لهذه الخواص مما يؤدي الى النظر في سياقها التاريخي والعنصري والاجتماعي، وهو ماعنيت به الدراسات اللغوية قبل «بالى» وتجمعت من محصلته عدة ملاحظات عامة عن خواص محددة لبعض اللغات، فكثيرا ما نوه العلماء بالعذوبة الصوتية والثراء المعجمي والمرونة النحوية للغة الاغريقية بالقياس إلى اللاتينية، وفي عصر النهضة نوهوا بهذه الخواص المتمثلة في اللغة الفرنسية بالقياس إلى غيرها من اللغات الكلاسيكية، وقد تصور بعض الباحثين في القرن الثامن عشر مراتب للغات ووزعها في طبقات متميزة، ورأت المدرسة الرومانتيكية الألمانية في اللغة الجهاز الخاص بالشعب ذاته، المعبر عن عبقرية الجنس، وهي نفس الفكرة التي استخدمتها المثالية الألمانية فيما بعد كما سنشرح في موضعه من هذه الدراسة، كما أنها نفس الفكرة التي اعتمد عليها الأستاذ العقاد في كتابه عن اللغة الشاعرة، وتبعه فيها بعض الدارسين العرب في حديثهم عن عبقرية اللغة العربية وتفوقها على غيرها من اللغات في وسائل التعبير، فهم يرون أن «اللغة العربية في طليعة اللغات المعبرة بين لغات العالم الشرقية أو الغربية، فلا يعرف علماء اللغات لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربي من مادة ألفاظه ومفرداته في أسلوب الواقع وأسلوب المجاز» (11 : 60 ـ 61) ولا شك أن هذا الاعجاب الشديد بالذات كان ضروريا لتأصيل روح الاعتزاز القومي بالشخصية العربية في مواجهة قوى الغزو المادي والفكري وتثبيت الثقة في النفس، لكن بعد أن يستنفد هذا الغرض النبيل ضرورته يحتاج إلى مراجعة علمية دقيقة بمنهج أسلوبي وصفي يميل الى الافادة من الدراسات اللغوية المقارنة ويعزف عن التعميم المفرط في إطلاق الأحكام والارتياح إلى النتائج المتعجلة السريعة.

وإذا كان علم الأسلوب عند مدرسة «بالى» ينطلق من الأشكال اللغوية لتحديد قيمة الأبنية بالنسبة للدلالة، فمن الممكن وضع المسألة في الطرف الاخر؛ وهناك بعض الباحثين بالفعل ينطلقون من المقولات الفكرية كي يعددوا وسائل التعبير عنها، ويتميز المنهج الأول بطابعه الدلالى والثاني بطابعه المنطقي، وتنسحب نتائج هذا التمييز على جميع مستويات البحث في الأسلوب، ومن هنا فإن دراسة الكاتب يمكن أن تمضى من لغته الى فكره وشخصيته أو تأخذ مسارا عكسيا، كما يمكن أن نبدأ من القصة

والصور التي ترسمها، أي من الأدب ذاته، أو من الأماكن والموضوعات ورؤية العالم التي تتضمنها كما سنشرح فيما بعد. وقد تناول المتأخرون من اتباع هذه المدرسة أسلوبية التركيب الكبرى، على أساس أنه إذا كان علم الأسلوب يدرس صيغ التعبير، والقيمة الأسلوبية للأصوات والكلمات والصور والأبنية النحوية فأن كل هذا عندما يتجمع تتكون منه فقرات ومقاطع، وأجزاء وفصول، وأعمال قصصية ومسرحية وشعرية في نهاية الأمر، وكل وسائل التركيب تكمن في صلب القول ابتداء من ابسط صيغة الى أعقد شكل أدبي يعد بدوره كيفية من كيفيات التعبير وإجراء من إجراءات الخلق، ولقد عنيت البلاغة اللاتينية بالابداع والوضع، وصنفتهما وحددت قواعد فن الكتابة، كما عنيت البلاغة العربية القديمة بأشكال التركيب من أبواب الفصل والوصول والايجاز والاطناب من ناحية، وفي تحليلها النقدي لهياكل القصائد والرسائل وترتيبها من ناحية أخرى، وجاءت بحوث التركيب الحديثة لتكمل هذه المهمة على أسس علمية جديدة، وهي مستوى مافوق اللغة للقول المركب طبقا لأساليب التعبير الكلي، وتدرس الاجراءات المختلفة المتصلة بكيفية الوصف والقص وأنواعهما، وكيفية تكوين المشاهد والصور والقول المباشر وغير المباشر، والحوار والنجوى وغير ذلك مما يدخل في تركيب الأعمال الأدبية، ولابد بعد ذلك من الاعتداد بالعمل في جملته ودراسة الأشكال الثابتة والعناصر المتغيرة والأجناس التي يتمخض عنها تاريخ الأدب وعلم الجمال ومدى مايتمثل فيها من قوى تعبيرية. وهي قوى تتجلى في هذا المستوى الشامل باختيار وسائل التعبير بأقصى قدر من الحرية والمرونة، ابتداء من عملية اختيار الجنس الأدبي ذاته من قصة أو مسرحية أو قصيدة لتوصيل تجربة ما بمايحدد قيمتها التعبيرية إلى اختيار كيفية تكوينها وتفاصيلها الدقيقة. على أن مجال التعبير في مستوى التركيب الأدبي يصبح هكذا شاسعا، مما يؤدي لكثير من الخلط، ويكفي للتدليل على ذلك أن نلقي نظرة سريعة على الفصل الذي يعقده مؤرخ الأسلوبية الكبير «هاتز فيلد» عن الأسلوب المتجاوز للغة (53 : 312 ـ 337) فيجعله يشمل البنية والتنظيم وتحديد الخواص والترتيب والقطع، والجنس الأدبي والبواعث والكتابة، والابداع الأدبي وأسلوبه، والانسان والأسلوب، ومجال النثر ومجال القص ومجال الشعر، والرسالة الشعرية والشكل الجمالي، والأصالة والتقليد، والتطور والثورة، والأبنية الرمزية والتنويعات والذوق والتفسير الى غير ذلك من عشرات الموضوعات المتعددة المختلطة، مما يدل على أن دراسة التعبير الكلي الشامل لفرع مستقل في علم الأسلوب تعد أمرا بالغ الصعوبة وشديد التشتت في الوقت الراهن؛ إذ لا تكاد تتجاوز في حقيقة الأمر وسائل التعبير اللغوية حتى تقفز إلى مستويات الأبنية الأدبية المعقدة ومشاكلها المتشابكة، مما يؤدي إلى خلط القضايا ويجعل علم الأسلوب عند هذا المستوى يفقد الالتزام بموضوعه المحدد والقدرة على استخدام مناهجه الخاصة في التحليل والدرس المنظم المتدرج. على أن هذه ليست أزمة خاصة بالمدرسة التعبيرية الفرنسية التي شرعها «بالى»، وأراد لها في بداية الأمر أن تكون لغوية بحتة تستبعد قضايا الأسلوب الأدبي، ثم لم يلبث ـ كما رأينا في آخر أعماله ـ أن يفسح مكانا متواضعا للدراسة الأسلوبية الأدبية، غير أن هذا التيار قد قدر له أن يجرف ماعداه، ولم تلبث هذه المدرسة الفرنسية أن انفتحت بعد مؤسسها على دراسات الأسلوب الأدبي، فنجد عالما مثل «برونو» يشرف خلال ثلاثين عاما في جامعة السوربون «على مجموعة هامة من الرسائل حول «اللغة والأسلوب» لدى مؤلف أدبي ما، داعيا إلى علم أسلوب تطبيقي يهدف إلى جمع بيانات محددة عن اللغة الأدبية اعتمادا على مبادىء «بالى» ذاتها.

ثم يأتي «كريسو» ليتخذ موقفا عكسيا تماما من أستاذه؛ فيرى أن العمل الأدبي هو مجال علم الأسلوب الممتاز؛ إذ أن اختياره للعناصر الأسلوبية يتم بدقة إرادية واعية، وينقد مبررات عزل الأدب عن علم الأسلوب؛ فالعمل الأدبي إنما هو شكل من أحكام التواصل أيضا؛ والعناصر الجمالية فيه مردها الى رغبة المؤلف في جذب القارىء وإمتاعه، والأدب يتيح لعلم الأسلوب مادة ضرورية لاحصاءاته وإجراءاته التجريبية، كما أن الدراسة الأسلوبية تقدم بيانات دقيقة مقنعة عن العمل الأدبي، وإن كان هدفها الأخير يتجاوز دراسة أفراد معينين؛ إذ يتمركز على تحديد القوانين العامة التي تحكم اختيار التعبير في إطار لغة محددة، والعلاقة بين التعبير والتفكير في هذه اللغة (90 : 18).

وحسبنا هذا العرض الموجز للتيار الأول من علم الأسلوب الذي ابتدع «بالى» مصطلحه، وأسس نظريته طبقا لمقولات رائد الدراسات اللغوية الحديثة «سوسيور»، ولعلنا قد استبصرنا

المنطلق الرئيسي فيه ؛ وهو البحث عن مكاسب القوة التعبيرية في اللغة على جميع مستوياتها ، وتحليل علاقاتها بالفكر وبالشخصية الجماعية ؛ بدراسة أهم العناصر التعبيرية ودورها في تشكيل النظام العام بعلاقاته الداخلية من ناحية ، ومقارنته بالنظم الخارجية الأخرى من ناحية ثانية . وإذا كان قد أصر على ربط هذه الدراسات بالمستوى اللغوي التوقيتي الثابت ، ذي الطبيعة الشاملة لكل المتحدثين باللغة في فترة محدودة ، مما انتهى به إلى تأسيس «علم أسلوب اللغة» فإنه قد أصل - فيما أصل - مبدأ خطيرا لازلنا في أشد الحاجة إلى تذكره عند معالجتنا لمثل هذه البحوث ، وهو أن دراسة اللغة في ذاتها لا تعد من علم الأسلوب في شيء ما لم تنطلق من منظور خاص بها ؛ هذا المنظور تبلور عند «بالى» - كما رأينا في الصفحات السابقة - في اختيار درجة القوة التعبيرية وارتباطها بالجانب العاطفي الشعوري في اللغة ، وقد حرص على أن يتم هذا الاختبار بشكل منتظم على مستوى الصوتيات والمعجم والنحو والدلالة وقضايا المجاز ، فوضع بذلك أعمدة علم الأسلوب التعبيري نظريا ، وحدد كيفية تطبيقه على اللغة الفرنسية بصفة خاصة ، وأتاح الفرصة لحواريه وأتباعه كي ينهجوا على إثره بتأصيل «علم الأسلوب التعبيري الأدبي» مفيدين من مقولاته ، وموسعين من دائرتها ، بمحاولة إخضاع العناصر الجمالية للتحليل اللغوي أيضا ، اعتمادا على بعض لمناهج النفسية والبنيوية كما سنرى عندما نتقدم في دراسة لاجراءات الأسلوبية .

وبالرغم من الصعوبات الأولية التي قد نتعرض لها إذا حاولنا تطبيق هذا المنهج التعبيري على اللغة العربية ، فالعناصر الكتابية فيها أقوى بكثير من العناصر الكلامية ، والجانب التراثي لها أشد ضغطا وأكثر فعالية من الجانب العفوي ، إلا أننا بحاجة حقيقية لاعادة النظر في جملة القيم التعبيرية للغة العربية ، مفيدين من التحليلات اللغوية والبلاغية القديمة ، فهما ثروتنا المطمورة ، ومتتبعين ماطرأ على هذه القيم من تحولات من صنع وضرورات التطور حتى انتهت إلى ماهي عليه الآن ، مما يدفعنا للمزاوجة مبدئيا بين المنهج الوصفي والتاريخي ، مع الاحتفاظ بمستويات كل منهما ، وتكييف المقولات اللغوية الحديثة لتتمكن من احتضان مادتنا العربية واستجلاء كيفية قيامها بوظائفها التعبيرية ومهامها الأسلوبية .

هوامش

9 - د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، الطبعة الثانية القاهرة 1980 .

11 - عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، القاهرة 1960

23 - Bally , Charles EL Lenguaje yLqvide Trad Buenos Airy . 1972

24 - BallY. Charles; Traite de Stylique Francaise - 3 - rd - Paris 1951

50 - Guiraud, Pierre: La estilistca. Trad. Buenos Aires 1970

51 - Guiraud, Pierre: Essais de Stylistique. Paris 1969

52 - Hatz Feld, Helmut: Estudios de estilistica Barcelona 1975

53 - Hatz Feld, Helmut: Bibliografia critia de le estilistica a Plicada a Las Literatueras Romanicas, Madrid, 1955

81 - Uitti. Karl, D: Teoria Literariay Linguitica Trad Madrid 1977

90 - YLLera, Alicia, Estilistica, Poetica y . Semiatila Literaria, Madrid 1974

ابراهيم عبدالمجيد

العجوز والصبي فوق الجسر

لايميز الصبى لون السماء، ولا لون سطح البحيرة الفسيح ذى الموج الهادي، فالفضاء واسع رائق والكون خيمة بيضاء كاللبن ترتفع الى وسطها الشمس المذهبة واهنة الأشعة. وهناك عند الأفق الدائرى قطعان متواترة صغيرة الحجم من السحب البيض أيضا.

الصبى الذى جاء يصطاد اليوم سابح مع هذا البياض الجارف بعد ان اصطاد عشر سمكات في وقت قصير، ويتمنى الا تنتهي اجازة نصف العام ويعود الى المدرسة.

لكن الفلة الصفراء اهتزت فوق الماء هزات سريعة دقيقة. لابد انها سمكة صغيرة الفم والجسم فليعابثها. طفلة هى تحب ان يهدهدها أحد. فليفعل. سيجعلها بمهارته تأكل الطعم من حول الصنارة دون ان تلتهمه. هل يستطيع؟ غاصت «الفلة» وانحنت البوصة الطويلة الرفيعة في يده. تراخى فى جذب الصنارة. أرخى الخيط اكثر عل السمكة تجد فرصة فى النجاة. لافائدة. جذب. رأى السمكة معلقة أمامه فى الفضاء تتقافز عاجزة عن الصراخ.

كانت صغيرة كما توقع لكن مبهرة الألوان. لولم يكن هذا حجمها لوجد فى باطنها خاتم سليمان. لكنه أحس بحركة العجوز جواره. رآه ينزل الى البحيرة وتغوص قدماه حتى ركبتيه، ويغرس فى طين القاع ثلاث بوصات قوية ثم يضع بينها «جوبيا» من السلك لاتكاد حافة حلقها الدائرى تظهر فوق الماء. يعرف ان بعض الصيادين يستخدمون الجوابى في الصيد إذ ينصبونها ليلا وسط الماء فى اماكن مدروسة، خاصة تلك التي يكثر فيها الهيش، وفى الصباح يجمعونها بما سقط فيها من سمك. الان يرى أحدهم يفعل ذلك، لكن فى الصباح، وعلى الشاطى مباشرة. لكنه رأى فوق الجسر شبكة ملقاة جوار سلة صغيرة من البوص مالبث العجوز ان حملها بعد خروجه من الماء.

رآه الصبى يقف غير بعيد عنه ويضع السلة فوق الارض ثم يأخذ فى اعداد الشبكة الصغيرة، إذ يجعلها طبقات فوق بعضها وفوق زند ذراعه اليسرى، ويخلص قطع الرصاص المتدلية عند الأطراف من بعضها فتتجاور، وكذلك قطع الفلين عند الأطراف الأخرى، ثم بحركة رشيقة يقذف بالشبكة الى الماء. ورآها الصبى وقد انفردت مستديرة فى الفضاء، ثم وهى تهوى الى سطح البحيرة، ثم وهى تغوص شيئا فشيئا ولا يبقى منها غير قطع الفلين ما تلبث ان تتجاور وتتجاور حتى تبدو كقطعة واحدة مستديرة وكبيرة. ولاحظ الصبى ان الشبكة لم تبعد عن الشاطىء بأكثر من خمسة امتار، وانها صغيرة لايزيد قطرها عن ثلاثة امتار، وان الحبل الذى يتصل بها، ويمسك العجوز بطرفه الثانى اطول من المسافة التى قطعتها بكثير، كما ان العجوز قد ترنح بعد ان قذف بالشبكة وتمالك نفسه بصعوبة. لكن العجوز ابتسم له، فابتسم بدوره ورآه يجذب الحبل شيئا فشيئا، فتبدأ الشبكة فى الظهور. فى البداية ظهر ما بدا منها خاليا الا من بعض نباتات خضراء وحمراء، ثم لمح الصبى اكثر من سمكة بيضاء بارق لونها بين الخيوط القاتمة للشبكة. حمل العجوز الذى نزل الى الماء قليلا، الشبكة الى الشاطىء واقعى يخلص الاسماك منها. كانت ثلاث سمكات صغيرة وضعها فى السلة البوص، فقفزت منها وارتبك العجوز وهو يلاحقها، ونجحت احداها فى العودة الى الماء، ترك الصبى بوصته وهرول يساعده، فامسك بسرعة باحدى السمكتين بينما نجح العجوز فى الامساك بالاخرى وضحك.

ـ سلة صغيرة ياولدي.

لكن الصبى رأى بوصته تنحدر الى الماء فجرى عائدا، وامسك بها جاذبا صنارته فارتفعت امامه سمكة كبيرة غير انها سقطت الى البحيرة وقد أخذت الصنارة معها بعد ان قطعت «الخيط» باسنانها. نظر الى العجوز وضحك ورآه مقبلا نحوه فى يده السمكة الصغيرة، فأدرك الصبى انه لايزال يمسك بالسمكة الاخرى فى يده.

ـ واحدة بواحدة.

قال العجوز وهو يضع السمكة فى الجوبيا، ويضحك بلا صوت، فوضع الصبى السمكة الاخرى فى الجوبيا ايضا وقال:
- لكن سمكتي كانت اكبر.
فقال العجوز.
- سأصطاد سمكا كبيرا بعد قليل.
وعاد ليحمل الشبكة والسلة ويبتعد اكثر، ورآه الصبى من بعيد ينزل الى الماء حتى وسطه، ويقف يرتب الشبكة فوق زنده، ولاحظ ان سرواله الاسود الفضفاض يطفو خلفه فوق الماء مثل كرة منفصلة عنه، إلا انه عاد واستغرق فى اصلاح شصه. ركب هذه المرة صنارتين مما يحتفظ به، واطعمها بالدود، وفكر فجأة لماذا لايوجد فوق الجسر غيره والعجوز فى هذا اليوم الشتوى الصحو؟
الجسر الطويل العريض يمتد الى مالا نهاية على الناحيتين. يبدو شيئا ضخماً حقا بالنسبة الى شخصين. فكر الصبى من قبل كثيراً ان يمشى فى أي من الاتجاهين ليرى ما اذا كان الجسر يشق الاسكندرية حقا دائرا حولها كما يقال. انه لايصدق ذلك خاصة وهو لم ير أحدا قادما من أي من الجهتين. الناس جميعا تأتي من طريق واحد هو الذى يقطع سوق السمك القديم. لقد كبرت ساحة السوق ولم يعد ضيقا ولا مزدحما لانه زحف فوق المناطق الضحلة من الناحية الغربية من البحيرة. قسم الجسر البحيرة الى نصفين كبيرين يموت القسم الغربي منهما وتضحل مياهه. لماذا فعلوا ذلك بالبحيرة؟ لاسيارة تمر فوق الجسر، ولا بيوتا أقيمت فى الارض الجافة، بل دائما مايترك الرجال والشباب والصبية الصيد ويتحولون الى القسم الغربي يتبولون ويتغوطون.
- أنظر..
قال العجوز الذى كان قد وقف خلفه دون ان يشعر. كان محنيا على سلته الصغيرة يهزها بيديه ليعوق حركة الاسماك داخلها ورأى الصبى خمس سمكات كبيرة بيضاء وخضراء ذات زعانف برتقالية، ورآى ساقى العجوز ترتعشان والماء يقطر من سرواله. قلب العجوز مابالسلة داخل الجوبيا وقال ضاحكاً بلا صوت.
- وضعت الجوبيا مرة جوار صبى مثلك فكان يصطاد منها. هرب وترك لي الجوبيا خالية. كان شيطانا.
ولاحظ الصبى ان العجوز يرتدي اكثر من فانلة قديمة تحت الصديرى الاسود، وان اصابع قدميه الحافيتين طويلة وعريضة ذات أظافر سوداء، وان اصابع يديه طويلة ايضا وعريضة رغم صغر الكفين. العجوز نفسه اسمر ذو شارب أبيض وشعر رأس ابيض خفيف وجبهة عالية لامعة غضونها كأنها مدهونة. وانصرف العجوز فبدأ الصبى ينشغل بالفلة التي تهتز. غاصت فجذب البوصة فخرجت الصنارتان خاليتين. أطعمهما من جديد والقى بهما فى الماء الا انه بعد لحظة سحبهما بهدوء، وازاح البوصة خلفه حتى أصبح طرفها الأمامى فى يده وجعل يلف الخيط حوله حتى اصبح قصيرا جدا، وبهدوء انزل الصنارتين فى المكان الذى تختفى تحته «الجوبيا». لحظة وغاصت «الفلة» فجذب برفق حتى لاتعلق احدى الصنارتين بجدران الجوبيا السلكية، ورآى امامه سمكتين فصلهما ووضعهما فى السلة البوص التى جواره والتي يغطيها بقطعة من الخيش المبلول وعاد يصطاد من الجوبيا.
- انظر ثعبان وقرموط معا.
كان العجوز يهتف هو يقترب، وكان الصبى قد فطن الى قدومه من قبل فنقل صنارتين الى البحيرة، لقد اصطادا لان اربع سمكات كبيرة. لكن العجوز السعيد لم يلق بصيده داخل الجوبيا هذه المرة.

- قم وابحث لنا عن خشب نشعله. سأشوى لك سمكا.
بدا الصبى غير مستوعب لما يسمع لكن العجوز قال:
- الجو بارد ولا بد انك جعت مثلى.
ارتبك الصبى وقال:
- لايوجد هنا خشب.
- كيف تعرف. ابحث تجد. وفوق الجسر يوجد كل شيء.
نهض الصبى غير مصدق لما سيفعله العجوز غير انه امسك بنفسه متلبساً بالنشوة المفاجئة، ومضى فوق الجسر خفيفا يشعر بالملمس الناعم لبنطلون بيجامته، ويفكر لو لم يرتد البلوفر القديم تحت جاكت البيجامة لكان افضل، اذ لسهل على الهواء الحنون التسلل الى صدره كما يتسلل الى ساقيه. ولم يمش طويلا حتى عاد يتعجب من وفرة ما وجد من خشب قديم فوق الجسر. وجد العجوز يمسك بقطعة مربعة كبيرة من الصفيح القديم بعد ان حفر حفرة غير عميقة فى الشاطىء المنحدر، ووضع فى جوانبها قطعاً صغيرة من الحجارة مرصوصة كجدران. القى العجوز بالخشب داخل الحفرة واشعله وساعدت الريح الخفيفة على ان تقوى النيران، وشيئا فشيئا طقطق الخشب.
- خشب رطب يحتاج لنيران قوية.
قال العجوز وهو يضع الصفيح فوق النار بحيث تستند بحوافها على الحجارة المرصوصة لاحظ الصبى ان قطرات من المياه

تتساقط من سروال العجوز الذى اقعى امام النار، وان الأرض تنتشر بها بسرعة كأنها أرض من رمال وليست من تراب اسود. وقف العجوز وأخرج من جيب صداره مطواة عجز عن فتحها. كانت صغيرة جدا فاعطاها للصبى الذى فتحها بأظافره. امسك العجوز بالثعبان من عند راسه وادار السكين حول عنقه تحت الراس مباشرة دون ان يقطعه ثم امسك بطرف الجلد، وجذبة واحدة الى الخلف فخرج من فوق جسم الثعبان ببساطة وسرعة كما يخلع الانسان سرواله.

ـ خفت؟

ـ لا.

ـ إذن اتركني اشوى واستمر فى الصيد.

لكن الصبى فضل ان يتفرج. كما انه خشى ان يرى العجوز كيف قصر خيط بوصته. لكن العجوز فاجأه.

ـ لماذا قصرت الخيط؟

ـ المياه ليست عميقة هنا.

اجاب الصبى ثم تعجب كيف تخلص من الموقف بسرعة:

ـ لماذا لاتنتقل. ؟

عجز الصبى عن الاجابة هذه المرة فظل صامتا.

ـ تذهب الى المدرسة؟

ـ أجل.

ـ عندى ولد فى سنك لكن لايحب المدرسة.

كان العجوز يتكلم ويضحك معا:

ـ يصطاد. ؟

ـ لايحب الصيد.

لم يشأ الصبى ان يستمر. وطال الصمت حتى نضج الطعام وقال العجوز متابعا حديثا نسيه الصبى:

ـ يحب الحرب. كل يوم يقول انه يريد ان يحارب. . من؟ لا اعرف ولا يقول، انه يتشاجر كل يوم مع الاولاد فى الشارع.

كان الصبى ينظر الى الجهة الغربية الضحلة من البحيرة كان، فوقها قوارب قديمة متباعدة مبعثرة صدئت جوانبها وتاكلت حوافها وسقط دهانها فبانت رؤوس مساميرها. وقال العجوز وهو يضع قطعة من لحم القرموط داخل الفم الأدرد.

ـ مياه الشتاء لاتقدر على ملء هذا الجزء، انه يجف.

ـ لكن الجسر قديم.

قال الصبى فجأة كأنه يريد حقا ان يعرف لماذا لم يجف القسم الغربى تماما فقال العجوز:

ـ لكن الدنيا تمطر كل عام! وبعد ان تناول الصبى قطعة من لحم الثعبان كادت تلصق باصابعه لسخونتها ولزوجتها قال:

ـ اليس لهذه القوارب اصحاب؟

ابتسم العجوز.

ـ لها طبعا. كل شيء له اصحابه. لكن حين اقاموا الجسر مات السمك فى هذه الناحية.

استمر الصبى فى الاكل الذى كان شهيا بحق رغم عدم وجود الخبز ولا الملح.

ـ لماذا لايأخذها اصحابها؟ انها كثيرة ويمكن بيعها. .

ضحك العجوز بلا صوت كعادته وقال:

ـ لو امسكت بها لذابت فى يدك. انها من عمر الجسر. عشرون سنة او اكثر. ولم يفهم الصبى لماذا لم ينقلها اصحابها يوم اقيم الجسر الى الناحية الأخرى، وأحس انه شبع، وانه عطشان، ونهض العجوز يمسح يديه فى جانبى سرواله، ثم حمل سلته واتجه الى حيث ترك الشبكة، وكان قد قال قبل ان ينصرف.

ـ هل رأيت «الجوبيا» جيدا؟

نظر اليه الصبى غير فاهم.

ـ إنها مفتوحة من اسفل ايضا.

بدا الصبى مرتبكا تماما. وازاده العجوز ارتباكاً حين قال:

ـ لاتترك المكان حتى تبلغنى كى لايسرق الجوبيا أحد. ومضى. .

جلس الصبى يفكر من دهشته فى السمك الذى اصطاده من اين جاء اذا كانت الجوبيا مفتوحة من اسفل، ثم لماذا يخاف العجوز سرقتها وليس على الجسر غيرها. ادرك انه قابل مجنونا. ومضت فترة طويلة أرخى فيها صنارتيه الى الماء بلا مبالاة وعاد العجوز يحمل سلة بدت ممتلئة وهو يلقي ما بها داخل الجوبيا الخفية.

ـ من البحر والى البحر.

قال العجوز ضاحكا ومضى. لكن الصبى لم يتردد، أرخى صنارتيه داخل الجوبيا فأصطاد، وعاد فاصطاد، وظل هكذا حتى امتلأت سلته.

كان العجوز قد ابتعد كثيرا، وخيل الى الصبى انه يستطيع الهرب لكنه بعد ان طوى شصه وحمل سلته ونهض، راى العجوز خلفه. .

ـ تمش؟

ـ أجل.

- أنتظر. نمشي معا. والقى العجوز ما بالسلة داخل الجوبيا ثم نزع الجوبيا من مكانها فخرجت فارغة تماما مفتوحة من اسفل كما قال. نزع البوصات الثلاث وامسكها والجوبيا في يد، وبالاخرى حمل السلة بعد ان وضع الشبكة داخلها ومشى، كان الصبى جواره يحمل سلة ممتلئة بالاسماك وكان خائفا، وكلما حاول ان يسبق العجوز وجده اسرع منه، ووجد نفسه خلفه.

علي الشرقاوي

استرجاع

كنتُ صنو الريحِ ، احنو
اتحنى بالشظايا
وأحنْ
فتعلّمتُ الزنازين
تقاسمتُ عراجينَ الحزنْ
وتعرّفتُ على عصفورةٍ مهتاجةٍ
بالحبِ
في باب السجنْ
ايها البحريُ في الصحراءِ
هل تذكرُ في البردِ تلابسنا الحكايا
والزوايا
والشتاء
وتوسّدنا الفضاء
ربما تذكر حين الوقتُ قبلَ الوقتِ جاء
فلبسنا الماء في الماءِ

تقاسمنا على الساحة ما يدعىٰ ثيابا
وعذاباً
وتراباً
وغذاءْ
ايها السّريُ مثل النار
ياالمورقُ في اعلى فننْ
ايها السّري مثل النبعِ
ياالمقلقُ احفاد الوهنْ
ايها السّريُ
يا سر الغنا الطالعِ من ريح الشجْن
لم تكن مذبحةً
هزماً جماعياً
رجوعاً
انما كانت كفنْ
للذي غنىٰ طويلاً
ثم صلى
بعد ان اهدىٰ الوطنْ

ياسين طه حافظ

اشكالات ترجمة الشعر

هل يمكن لي أن أتحدث عن الترجمة؟ سألت نفسي ولزمت الصمت بعد السؤال. ذلك لاني حين امر بباب الجامعة الى بيتي، أشعر دائماً كأني أمر بمزار. فهي مكان لمعرفة الحقيقة وللكلام المفيد. وثانياً، لست بالشجاع الذي يقول لنفسه: لست المؤهل لهذا، فأنت لست عالم لغة، ولا طويل باع في أسرار البلاغة، ولامهتماً بعلم أو فن الايصال، ولم تعجز من التجارب بعد... ذلك لأن الاعتزاز بالنفس والرغبة بحماية الهالة الشخصية أمام الناس تمنع المرء من ان يواجه الحقيقة احياناً.

ولكي أصل جواب النفس بالموضوع، رأيت عالماً مخفياً، واضحاً وغير واضح، داخل حدود الرأس. رأيتني املك مايمكن قوله، بعض ما يمكن ان يكون مفيداً سواء للاستاذ المتخصص، باعتبار ماسأذكره نقاطاً يمكن تقويمها في الجيل القادم، أو باعتبار حالة هذا المترجم المتحدث عينة، باعتباره طالبا حاول اكثر من الطلاب.

لذا سأترك نظريات الترجمة واسس تعليمها، والكتب والمراجع، لأهلها وسآتي على كلام يعلق فيه الكثير من غبار وشوائب المسافرين على الاقدام، ساتكلم، عن تجاربي الشخصية.

أغلب ماترجمته شعر، فما الذي يسهل للشاعر الحديث ترجمة الشعر الحديث؟

إذا سلمنا بمعرفة وسطى، وقدرة متواضعة، لهذا الشاعر المترجم، فما يجعله متمكناً من المعنى هو الجو الشعري العام والمشترك بين المترجم الشاعر والشاعر المترجم له. هو ايضاً، الخبرة العملية في كتابة الشعر وتقنية القصيدة. هذان سببان يجعلان المترجم على بينة من طريقة اقتباس الشاعر للمعنى وكيف عبر عنه. فهو ماان يرى الومضة في البيت او الجملة الشعرية حتى يكون قريباً من ذلك الخيط السري المشترك بينهما والذي يؤدي الى القصيدة خطوة بعد خطوة. وفي الوقت نفسه قد تؤدي هذه الثقة بالنفس، إن فارقها الحذر والدقة، الى منزلق سوء الفهم.

لنفترض الخير، ولنكمل الحديث. فقد يكون أحد جيداً في العربية وجيداً في اللغة الاجنبية التي يترجم عنها، ولا تأتي الترجمة بالمستوى المتوقع من تلكما الجودتين. فما هو السر؟ في الترجمة نحتاج براعة اخرى، براعة أشبه بتلك التي يمتلكها لاعب الاكروباتيك، معرفة كيفية الاستدارة على الحبل، او القفزة في الوسط، او الالتفاف السريع. متى ماامتلكنا هذه القدرة سترانا نترجم والابتسامة على الشفتين. ففقدانها يجعل المترجم متشنجاً وفي حالة قريبة من تمزيق الورقة او مغادرة المنضدة، وهذا أحد اسباب النفور من الترجمة.

معنى هذا، إننا صرنا امام إضافتين عمليتين: الاولى: قدرة

الاقتراب من عالم النص الابداعي والمؤهلات الثقافية او الفنية الخاصة والتي تساعد المترجم على فهم أو استيعاب الجو الشعري، مثلاً، والثانية البراعة الترجمية التي توفرها الخبرة والفطنة الشخصيتان. من ملاحظاتي في هذا المجال، ان الترجمة التي تعتمد النظريات والأصول أنفع في ترجمات النصوص غير الابداعية، ويكون نفعها اكثر كلما ابتعد النص عن الفنون وبحوثها النقدية. اي كلما ابتعد عن الابداع وفهمه. فالحقيقة التي ترضي او لاترضي هي ان الشاعر يفهم الشعر غير فهم سواه والرسام يفهم الرسم غير فهم غيره، ويفهم الناقد النقد والعالم العلم فهماً متميزاً ومختلفاً لهذه الدرجة او تلك عن فهم غير الناقد وغير العالم. وليس في ذلك سوء لاحد. ذلك لأن ترجمة النص الابداعي، وبخاصة الشعري، هي ليست ترجمة معان في الدرجة الاولى، ولكنها قبل كل شيْ آخر اعادة جو واحتفاظ بحياة. نعم المعاني الصغيرة او الافكار تسهم كلها في تهيأة أو خلق ذلك، ولكن لايتم ذلك كحجارة ترصف. الترجمة الحرفية، كلمة لكلمة أو معنى لمعنى، غالباً ماتضر بالنص الشعري وتحوله الى كلام هو حتى دون النثر البليغ. كما ان ضرورات الخبرة والثقافة في الميدان او الحقل المترجم منه، هي تجعل الناقد المترجم متمكناً من ترجمة البحث النقدي وصاحب المعرفة العلمية بالكيمياء أقدر على نقل البحث العلمي في ذلك الموضوع. إنها الخلفية الثقافية والمعرفة بلغة او مصطلح او جو الموضوع المترجم، هي ضمانة اولى تجعل مالكها اولى بالموضوع واقرب لفهمه، وبالتالي أقدر على النقل الامين. هذه القربى والعلاقة الحميمة ضرورة انسانية وفنية في الترجمة. لهذا، فأهمية ان يترجم الشعر شاعر، إذا ماتساوت أوتقاربت مستويات اسباب الترجمة الاخرى، ان ترجمته تظل أقرب للشعر، مثلما قد تخونه! آتي لكم الآن بمثل دال على أمر في الترجمة جد خطير:

حين أردت ترجمة قصائد الشاعر الصيني آتي كونج، عن الانكليزية، توفرت لي بعض قصائده وقد ترجمها شاعر امريكي الى الانكليزية، وقصائد اخرى ترجمها مترجم صيني الى الانكليزية. فوجدت الترجمة الانكليزية الامريكية أسهل علي، وأقرب للشعر من تلك التي ترجمها المترجم الصيني، وكان يجب أن يكون العكس، لأن الثاني اكثر الماماً بلغة الشاعر وتفاصيل بيئته والامتداد التاريخي للقصائد. لكن النتيجة كانت كما قلت. ووراء ذلك جملة أسباب:

اولها، إن المترجم الامريكي كان ذا ثقافة واسعة بالشعر، فلم كن القصيدة غريبة عليه. فاستطاع ان يقدم كشفاً جيداً وواضحاً جوها وسماتها الفنية وقدم بيسر معانيها. بينما المترجم الصيني كان، كما بدالي، رجلاً يعرف الانكليزية كما نعرفها، وكانت سوءته الكبرى انه لايعرف تماماً مالشعر؟ ولذلك كان سهلاً عليَّ رجمة «الترجمة الامريكية» من ترجمة «الانكليزية الصينية» بالرغم من ان الثانية أبسط مفردات وأقرب للفهم العادي. إن المترجم الثاني لم يتمكن من نقل جو القصيدة ولاخصائص شاعرها. أكثر من ذلك. ان المترجم الصيني بسبب من بعده عن الشعر قد ارتكب خطأ فادحاً، فترجم عبارة معناها:

وراح أبي يعد القطع الفضية (او قطع النقد الفضية) خمسة خمسة

فقال:

وراح ابي يعد الدولارات الفضية!

هذا انموذج من الاخطاء التي تحول الشعر الى مجزرة أو مسخرة!

فهو لم يتنبه الى: 1 ـ كلمة «أبي» ودلالتها الزمنية (ابي تعني إضافة الى ماتعنيه جيلاً آخر أي 20 ـ 30 سنة قبل زمن الشاعر). كما لم يتنبه إلى ان قطع النقد هي قطع صينية، وبسبب من كلمة أبي قد تكون قطعاً نقدية قديمة عمرها عشرون اوثلاثون سنة مثلاً... وهو أيضاً لم يتنبه الى ان مهمة مترجم الشعر هي نقل جو القصيدة بخصائصه البيئية والشعورية. لكن كل تفكيره كان انه يترجم الى الانكليزية، فترجم القطع النقدية الفضية الى دولارات فضية. دون اي تحسب من الجو الذي تثيره كلمة «دولارات» وايحاءاتها المختلفة، بل المتناقضة زمنياً ومكانياً و«القطع الفضية الصينية» والان يأتي المترجم الثاني ـ وفي هذه الحال هو المتكلم، ليترجم هذه «الترجمة» الى العربية. فأذا لم يكن هو الآخر منتبهاً فسيرث الخطأ ويكرر المهزلة.

إن توالي الابتعاد عن النص، والاغتراب عنه سيجعلنا عفواً، سيجعل القارئ أمام ظلال قصيدة ما، وظل شاعرما، وسنفتقد القصيدة عالماً وفناً لنحتفظ منها ببعض الفكر والمعاني الجافة دون اي نسغ حقيقي تحيا فيه. وكما هو واضح، ستترتب على مثل هذا العمل مخاطر في عدة اتجاهات:

اولاً: احالت العبارة الشعرية الى نثر رخيص.

ثانياً: أضاعت العلاقات القديمة الخاصة والتي يمكن أن توحي بها القطع الفضية.

ثالثاً: ان دولارات فضية لفظتان لاتمتلكان اية دلالة على شيء

صيني

ورابعاً: أضرت، شئاً أم أبينا، بجو وحال العبارة أو العبارات التالية مثل اي حجر يربك الماء. هنالك نقطة أخرى، هي احدى المتاعب الصغيرة التي تواجه مترجم الشعر. تلك هي ورود اسم نوعٍ معين من الشجر أو الاعشاب أو الاسماك أو نباتات البحر. انت في الشعر ملزم بان تتجنب شرح النثر أو تفاصيله. لهذا فانت امام بيت مثل as ordinary as a banyan اعتيادي مثل شجرة الأثاب مضطر لذكر كلمة «شجرة» لكي توضح للقاريء بأن الأثاب نوع من الشجر. وإلافانت محتاج الى هامش يشرح معنى الكلمة. وهذا أيضاً قطع غير مرغوب أحياناً.

مثل هذا يقال بالنسبة لحيوان ونبات واحجار والوسائط او اللعب المحلية. الذي أقبله على مضض هو إضافة كلمة «شجرة» أو «نبات» أو «زورق» أو «حجر» أو «زهرة» لاوضح الاسم الذي يلي ذلك ولأبين نوعه أوجنسه. انها طريقة لابأس بها للتغلب على هذه المشكلة. لكن تكرار ذلك في مقطع شعري واحد مثلاً سيحدث خللاً بلاغياً بالتأكيد. فاتنى أن اضيف الى ذلك درجات الالوان...

رب سائل يقول: ولماذا يحصل هذا الخلل البلاغي الذي أشرت إليه في الشعر وحده؟ فقد يحدث في النثر أيضاً. أقول نعم قد يحدث في النثر أيضاً، ولكننا إذا اخذنا في الاعتبار بعض الضرورات الفنية. التي انا شخصياً أدين بها والزم نفسي قدر الامكان بتحقيقها، يتضح جواب السؤال. فمثلما نريد ابعاد النثرية عن الترجمة الشعرية، نريد ايضاً الامانة في نقل الشكل، وان نحافظ على عدد الابيات في المقطع الواحد، وعلى امور ذات اهمية اسلوبية. لهذا فإضافة مفردات من اجل الايضاح أو التفسير أمر يجب تجنبه..

ملاحظة اخرى عن ترجمة الشعر: انني أجد فرقاً يستوجب الانتباه إليه حين نترجم شعراً كلاسيكياً وشعراً حديثاً. الفصاحة ومفردات التفخيم البلاغي، امور مطلوبة في ترجمة النوع الاول، والدقة اللفظية وتحديد الدلالة اللفظية مطلوبات في ترجمة الشعر الحديث. وفي الحالين يظل الانتباه دائماً الى خصوصية اللغة ومميزات العبارة للمحافظة على خصوصية القصيدة التعبيرية، ومن ثم جوها وبيئتها وصلاتها التاريخية بالعصر او بالموروث الشعبي. اللغة مادة القصيدة ووسيلتها الاولى والاخيرة وهي المؤتمنة على تجربة الشاعر وظرفها وأساسياتها كما هي مؤتمنة على افكاره ومعانيه. لذلك تظل لكل قصيدة مترجمة ميزة اللغة الأصل ومقدرة اللغة الثانية.

وإذا علمنا بان العناصر الفردية ـ الذاتية ـ هي ذات الفعل الاكبر في نوعية ومذاق العمل الفني، وفي سياقه وقاموسه اللفظي إن كان شعراً، أو نثراً فنياً، يصير واضحاً ان تدخل فرد الى عالم فرد آخر وهنا القصيدة هي عالم الآخر ـ هو حدث غير طبيعي ولا يخلو من خشونة، وإذا كان هذا الدخول اقتحاماً بلا لياقة وحذر، سيكون ذلك عملاً غير مهذب، وفيه ازعاج كبير للقصيدة. التمثل الجيد والفهم الشعري الجيد أمور مساعدة، وكذا بدون قدرة على الانتقال بخفة ولطفٍ لازمين، ودون قدرة على التبني يعني: To place a sguare peg in a round hole أي ان تغلق ثقباً دائرياً بمسمار مربع الرأس كما يقول الانكليز..

ما هو على وجه التخصيص إشكال ترجمة الشعر الأساسي؟

انه الامتياز الشعري. بمعنى آخر ان الكلمة في الشعر لها ثلاث ممالك ترتبط بعلاقات هي: المعنى Sense خصوصية او نوع العاطفة emotional quality وبينهما الصوت.

فاذا علمنا بان المعنى الشعري له إيحاءات غير محدودة وان الصوت له فعل موسيقي لامحدود، وان العاطفة في القصيدة ليست عاطفة محدودة الدلالة أو الاتجاه، صرنا أمام الممالك الثلاث ذوات العلاقات الواسعة.

رب مدقق علمي يقول باننا يمكن أن نفرد المعنى عن الاثنين الآخرين من حيث تشابهه لحدما مع مايرد من معان في الكتابات النثرية. أقول: نعم، لوسمحت لنا العناصر الاخرى في القصيدة، وهي القافية والوزن والاستعمالات البديعية. الفكر في الشعر غيره في النثر. في الشعر تذوب الفكرة أو المعنى ضمن نسغ القصيدة. وفي النثر، الفكرة والمعنى سهلاً الفصل والتحديد. ولهذا فالحفاظ على ذلك التشكيل الثلاثي للعمل الشعري مهمة دونها مصاعب، وتضع. امام المترجم تحديات، لكنها تحديات غير تعجيزية، انما مغريات بالابداع الترجمي وانها تجعل كل مترجم يجد حلهً الخاص لشكل ترجمة الشعر. هنا انموذج من قصيدة مترجمة الى الانكليزية اقدم ترجمتها الى العربية مثالاً للترجمة عن لغة وسيط. القصيدة للشاعر الصيني آي كونك الذي تحدثنا عنه:

Blowing From beyond the Frontier
The desret Wind
Have Swept away
The Norths , green Life

ترجمناها الى العربية:

تهب من وراء الحدود

رياح الصحراء
لقد اكتسحت حياة الشمال الخضراء.

مررنا قبل الوصول الى هذه الصيغة بالترجمات - المسودات - التالية:

1- هجمت ريح صحراوية على
حدود الشمال
مكتسحة خضرة الحياة فيه.

2- ريح من الصحراء هبت
على حدود الشمال
مكتسحة الحياة الخضراء فيه

3- تهب على الشمال من وراء الحدود
ريح الصحراء
مكتسحة حياته الخضراء

4- تهب من وراء الحدود
رياح الصحراء
مكتسحة حياة الشمال الخضراء

في الترجمة الاولى: قلنا «هجمت» بدلاً من «هبت»، و«خضرة الحياة» بدلاً من «الحياة الخضراء.»

في الثانية قدمنا «ريح من الصحراء» وقلنا: هبت على حدود الشمال «لا من خارج أو من وراء الحدود». وقلنا «الحياة الخضراء فيه». . بدلاً من «حياة الشمال الخضراء».

في الثالثة قلنا «مكتسحة حياته الخضراء» بدلاً من «الحياة الخضراء فيه» أو «حياة الشمال الخضراء».

في الرابعة قلنا «رياح» بدلاً من «ريح» ومن هذه الصيغ الاربع التي مررنا بها انتهينا الى الصيغة التي رأيناها اكثر دقة وامانة ومحافظة على «الشعر» فيها. وللتغييرات الحاصلة مبررات مقنعة بالنسبة لنا وقد اخترناها بالقدر الذي نملكه من الوعي والمعرفة. وهنا لابد من ايضاح سبب اومبررات بعض اختياراتنا:

ابتداء من الصيغة الرابعة اخترنا كلمة «رياح» بدلاً من «ريح» رغم ان النص استخدم صيغة المفرد وذلك لأننا اردنا الاستفادة من خصيصة في العربية فـ «رياح» العربية تتضمن معنى المفرد المتكرر وفي الوقت نفسه تعطي صوتاً وحجماً واسعين مما يرسم انسجاماً بين سعة وحجم كلمة «رياح» وكلمة «صحراء» و «شاسعة» و «قاحلة» اللتين ستردان في البيت الآخر.

احب ارضه الشاسعة لكن القاحلة فلنلاحظ الآن الحفاظ على السعة والجو من خلال المفردات:

رياح، صحراء، شاسعة، قاحلة، ريح

بعد الاستفادة من مزايا كل صيغة من صيغ الترجمة التي مرت بنا كانت ترجمتنا الاولى.

نكمل ترجمة القصيدة:

I love this Country
Its Vast yet barren land has given us
A Sincere ,direct language
And generous Ways
I Know the language and the ways
Will live Steadfast on earth
And Never die
I love this Sad this ancient Country
Whose land
Cradled the most ancient People in the
World
Those Who have endured the móst
hardships
Thôse I love.

المعاني واضحة، المفردات بسيطة، لاحاجة للقاموس أو للبحث عن معنى. لااشكال اصطلاحي، أو استعمالات لغوية خاصة. أيضاً، لاتعابير مجازية بعيدة.

فلنواجه إذن امثلة الترجمة:

احب هذا البلد الحزين
أرضه الشاسعة، لكن القاحلة
اعطتنا لغة حميمة مباشرة
وطرقاً كريمة.

قلنا «لكن» بدلاً من «ولكن» القاحلة لسرعة الاستدراك. «لغة حميمة مباشرة» وكنا اخترنا «صادقة» ثم «مخلصة» و «قريبة» لنفوسنا». . الخ حتى خطرت لنا «وفية» ومباشرة لاتخطىء. . و «طرقاً كريمة» وكان يمكننا القول بدلاً من «كريمة» «خصيبة» أو «لاتبخل» أو «معطاء» أو «خيرة». . وبدلاً من «طرق» كان يمكن أن نكتب «مسالك».

ولاحظنا في ترجمتنا «ارضه الشاسعة لكن القاحلة، ان الشسوع قد يكون صفة ايجابية ولكن «لكن القاحلة» أعطتنا انكساراً نفسياً، واعطتنا مأساوية أو حزن ذلك المكان.

وهذه هي مهمة الترجمة. انها المحافظة على موضوع

القصيدة شعريا . فلنكمل الترجمة :

اعلم ان هذه اللغة وتلك الطرق
ستعيش أبداً على هذه الارض
ولن تموت

كان يمكن أن نقول «على هذه الارض أبداً»، لكن الحفاظ على صيغة التعبير جعلنا نفضل الدقة واختيار الشاعر مادمنا لانستفيد، شعرياً من التغيير.

أحب هذا البلد الذي حملت مهاده
أقدم الشعوب
اولئك الذين احتملوا أقسى المتاعب
اولئك الذين أحب

لقد حافظنا على «أقدم الشعوب» في البيت الثاني و «أقسى المتاعب» في البيت الثالث وكما يأتي :

أقدم الشعوب : (صيغة تفضيل + جمع)
أقسى المتاعب : (صيغة تفضيل + جمع)

ترجمة لـThe Most ancient
The Most hardships

كما ان الاستفادة واضحة وكاملة من ايقاع صيغتي التفضيل والتأثير النفسي لصيغتي الجمع في النهايتين.

كما اننا في الترجمة الى العربية حذفنا عبارة «في العالم» بعد أقدم الشعوب . لنثريتها ولعدم ضرورتها . المهم انقاذ القصيدة .

ولاباس ان تستفيد من الترجمة قليلاً ـ الا تفقدها الترجمة الكثير من امتيازاتها؟ ـ قد يضطر الشاعر لذكر كلمة او عبارة يمكن ايجازها بكلمة لضرورات الشعر في الاصل . هذه الضرورات تنتفي في الترجمة ويمكن تخليص القصيدة منها على ان يرافق ذلك وعي دقيق بالعمل الشعري بعامة وذلك التعبير بوجه خاص.

وكمثال على الاستفادة من قدرات العربية الخاصة وايضاً كمثال على خطر الترجمة القاموسية وما قد تجره على القصيدة هذا النص من قصيدة اخرى للشاعر نفسه :

From your fingers flows me
With my breath, my temperature
But I Keep silent
Perhaps it is unfortunate
My Life is Prolenged because of you

«من قصيدة بعنوان : الى نحاته»

عند الترجمة من لغة وسيط أضع في الاعتبار لاشاعرية المترجم أحياناً، وبخاصة إذا كان المترجم من مناطق الاتحاد السوفيتي، الصين، اليابان من شرقي آسيا، او افريقيا احياناً، لان المجلات الرسمية والمطبوعات الرسمية قد تعهد في الترجمة الى مترجمين ليس شرطاً ان يكونوا ادباء متخصصين . هذا كلام عام وليس حكماً نهائياً، ولكني شخصياً اضع هذا الامر موضع اهتمامي، المهم اني ترجمت المقطوعة :

من أناملك تجري نفسي
ومعها أنفاسي وحرارة جسدي

فوضعت «نفسي» بدلاً من «Me» و «أنفاسي» بدلاً من my breath وبدلاً من temperature وضعت «حرارة جسدي» فكانت الترجمة :

من أناملك تجري نفسي
ومعها انفاسي وحرارة جسدي

تصور الأمر لو اني ارتكبت خطأ المترجم الاول الى الانكليزية وقلت «درجة الحرارة» أو «درجة حرارة الجسم» بدلاً من temperature واني لم افطن الى خطأ المترجم وأتلافاه فاترجمها «حرارة جسدي» . . إذن لدمرنا القصيدة تماماً رغم الدقة!

وفي ترجمتنا :

ربما لم يكن حسناً
أن تطول حياتي في فأراك

مررت بهذه الاحتمالات :

1 ـ أن يطول بي العمر من أجلك
2 ـ ان يمتد بي العمر لأجلك
3 ـ أن تطول حياتي فأراك

استفدنا من قدرات العربية الخاصة، فوظفنا الفاء السببية لتؤدي مهمة because واستفدنا من عناصر البلاغة العربية فقلنا :

أن تطول حياتي فأراك

لقد قلت : ان «تطول حياتي» ولم أقل «يطول بي العمر» أو «يمتد بي العمر» لأن يطول بي العمر أو يمتد بي حالتان حزينتان لاتناسبان جو القصيدة والشاعر معجب مذهول بحركات أنامل النحاتة وفعلها المعجز. لذلك قلنا : أن تطول حياتي!

On the forhead are traces left by
hard years

في ترجمة هذا البيت واجهت هذه المحاجة : فقد ترجمتها : على جبينك آثار تركتها السنون وفضلتها على صعاب السنين أو السنوات الصعبة ذلك لأن «السنون» وحدها تعني، بحكم الموروث الشعري، انها صعبة أو قاسية . وقد رأيت العبارة

بحذف الصفة أقوى تأثيراً بحكم هذا القطع والذي يدل تماماً على المحذوف. اننا إذا أردنا خدمة جو القصيدة، يكون مافعلناه صواباً، واننا استفدنا من الموروث الدلالي لمفرداتنا العربية.

والبيت ـ المأزق كان:

From your fingers flows eyes

فقد كنا في حرج يمر به المترجم عادة:

فإذا قلنا: من أناملك تجري عيون، ستعطي كلمة عيون معنى آخر هو عيون الماء بحكم تجري التي قبلها. كما وجدنا اي مفردة اخرى مقصرةً ومخلة بسبب من الفعل يجري. لذلك لجأنا الى كلمة «نواظر» بديلاً عن eyes والى كلمة «تنساب» بديلاً عن flow فكانت ترجمة البيت:

من أنا ملك تنساب نواظر

قلنا «تنساب» ولم نقل «تجري» لأنها اليق بـ واكثر انسجاماً مع «نواظر» و «أنامل». ولترجمة Lips tighltly closed اخترنا لكلمة Lips شفاه، وهي ترجمة دقيقة ولكنها هنا غير صحيحة لانها مقطوعة عن صاحبتها الواضحة من مجرى الكلام في النص الاصلي: شفاه من؟

«شفتاك» غير دقيقة بحكم الاضافة ولكنها مقبولة. كما ان«شفتاك» وفرت انسياباً شعرياً كان يؤدي مهمته التنقيط في الأصل. Closed مطبقتان.

ولكن«مضمومتان»فيها انوثة، النحاتة امرأة وهي محل اعجاب الشاعر، وقد استهوته واستوقفته، وهي تحظى بجمال خاص يكشف عنه آخر القصيدة. ومادام الشاعر يخاطب هذه النحاتة، إذن «فشفتاك مضمومتان» أفضل ترجمة من «شفاه مطبقة» بمقاييس القصيدة الاصلية والتي نصل اليها من استيعابنا لعموم موضوع القصيدة وجوها.

كانت تلك امثلة لترجمات من لغة وسيط هي الانكليزية، وكما رأيتم ليست ترجمة الشعر عن لغة وسيط أسهل او أبسط من الترجمة عن اللغة الاصل، كما هو الحال في ترجمة النثر الاعتيادي. انها في النثر الفني اصعب وتزداد الصعوبة في الشعر، ذلك لأن جو القصيدة وموسيقاها أوضح في الأصل، كما ان مفردات الأصل اكثر دقة. لقد ابتعدنا مرحلتين بدلاً من مرحلة واحدة في حالة الترجمة عن لغة وسيط.

والان ساقدم لكم ملاحظات عن ترجمة لي عن الانكليزية مباشرة. وقد اخترت قصيدة حرب بعنوان «1914» للشاعر الانكليزي «روبرت بروك» وقد نشرت هذه الترجمة في أحد اعداد «الثقافة الاجنبية (الثالث 1981)».

القصيدة تتألف من خمس سونيتات، الاول منها بعنوان «سلام»، واليكم بعضاً منها:

Now God be thanked who has
Matched us with His hour
And Caught our youth and wakened
us from **SLeeping**
With Made Sure Clear eyes
and Sharpend power..

حمداً لله الذي وفق مابيننا وبين ساعته هذه، حمداً لله تعبير اسلامي، عربي، يلائم جيداً السياق الدعائي الذي ابتدأت به القصيدة. والحمد لله من الفاتحة والقصيدة افتتحت بمثل ذلك، كما ان العبارة رقيقة ومهذبة: «حمداً لله». وإضافة اسم الاشارة «هذه» الى «ساعته» هي اضافة لفظية اولاً، تفيد انسيابية التعبير الشعري وتكسبه امتداداً، إضافة الى ان فيها توكيداً ظرفياً. لقد حددت زمناً وكشفت عن خصوصية، فهي «ساعته، او ساعتنا، «هذه»! صحيح ان الظرفية الزمنية الآنية واضحة في سياق البيت. لكن ذكرها في العربية افادنا كثيراً. فقد وفرت علينا «الوقف الصعب». «وفق مابيننا وبين ساعته»!، ومنحت الجملة الشعرية انسياباً دون ان تضر بالمعنى. نلجأ في ترجمة الشعر احياناً الى اضافة مثل هذه المفردات..

And Caught our youth and wakened
us from sleeping
With hand made sure ,clear eye and
sharpened power

«مست يده شبابنا
وأيقظنا من سباتنا
أكد لنا وجودنا، وكشف عن أبصارنا وشد قوانا.»

«مست» منحتنا هذه الكلمة غير ماتمنحه «لامست» أو «جست» أو «أمسكت» أو «قبضت» الخ لأن فيها إشارة خفية للسحر والبركة: «ومسه السحر..» وهو تعبير ديني وتراثي. تصوروا مدى الضرر الذي لحق بالقصيدة عندما ترجم احد الاخوة المترجمين هذه العبارة، فقال: «قبض على شبابنا» وكم تتطلب ترجمة الشعر من هافة حسية..

«أكد لنا وجودنا وكشف عن ابصارنا وشد قوانا..».

«كشف عن» «ابصارنا» هو الاخر تعبير ديني وقرآني بليغ، وكذلك

«شـد» واشـدد من أزرنـا، هذا ماأشـرنـا إليـه حين قلنا استحضار الثقافة اللغوية . .

اعتقـد بانني حافظت على نغمـة وجو الدعاء بالاختيار الخاص للمفردات والتعابير، وأيضاً بالجمل القصار . .

[اعادة قراءة النص المترجم]

ومن القصيدة نفسها، السوناتا الرابعة التي تحمل عنوان «الموتى» :

These hearts Were woven of human joys
and Cares
Washed marvellously with sorrow 'swift
to mirth
The years had given them kindness
dawn was theirs
Aad sunset 'and the colours of the earth.
These had seen movement 'and heard
music, known
Slumber and waking, Loved, gone Proudly
Friended,..

P. 22

هذه الافئـدة نسجت من مبـاهـج ورغـاب/ غسلت يبذخ بالحزن وشفيت بالبركة/ حنت عليها السنوات، الفجر كان لها/ وكان لها الغـروب وألـوان الأرض/ هذه القلوب شهـدت الحركة وسمعت الموسيقى/ وعرفت النعاس واليقظة وأحبت

وصادقت بزهو. . .

لمـاذا اختـرت كلمـة «الافئـدة» بدلاً من hearts ولم اختـر «القلوب»؟ إليكم السبب: الفؤاد غير مادي، والقلب عضو مادي معروف الشكل والحجم ويمكن لمسه. وبما ان العبارة التي تلي هذه الكلمة ليست مادية المحتوى «مباهج» و«رغاب»، إذن يصير من غير المعقول ان اقول: القلوب نسجت من مباهج ورغاب. . فالاجمـل والاكثـر شعراً ان اقول: هذه الافئدة نسجت من مباهج ورغـاب. ثم ان «الافئـدة» هنـا كلمة تبعد عن العادي بعد مباهج ورغاب وهي ملائمة ومؤتلفة. كما اني لم أقل رغبات بل «رغاب» وهي أخف واكثر «شبحية» إذا صح التعبير.

لكنني حين انتقلت الى البيت الخامس، ترجمت these hearts الى: «هـذه القلوب»!، ذلـك لأن مابعـدهـا: «شهـدت الحركة» المشاهـدة عمـل فسلجي والحركة أكدت واقعية حدث، ثم هي سمعت، والأكثر: احبت إذن: هذه الافئدة نسجت من مباهج ورغاب.

هذه القلوب شهدت الحركة وسمعت الموسيقى
وأحبت وصادقت بزهو. . .

ولـو تفضلتم بإصغـاء خاص لحـركـة حروف السين والشين والـدال والصـاد في تلك الابيات لتبين اني حافظت على «صوتية» خاصة ضمن توالي الابيات مما يحتفظ لنا ببعض موسيقى الشعر.

هذه القلوب شهدت الحركة
وسمعت الموسيقى
وعرفت النعاس واليقظة
وأحبت وصادقت بزهو

إن الاهتمام باختيار المفردة، موسيقياً، وبايقاع الجملة ككل، وتـوزيـع مقـاطـع القصيـدة بحيث تؤدي عملهـا تتكـامـل ضمن مقطوعة كبيرة، سوف يوفر لنا قطعة من الكتابة، إن لم تكن قريبة من الشعر، فهي بعيدة في الاقل عن النثر.

اسمحـوا لي بالتأكيد ثانية على اختيار المفردة، لانني شخصياً أعتقـد بان تأثير الكلمـة لاينحصر في حدود جملتها، ولكنه يمتد الى بضعة أبيات في القصيدة. وقد أبدو طريفاً إذا قلت باني أجد شبهـاً بين التـرجمـة وقيـادة السيـارة. لكن الطـرافة تختفي ليحل محلها الجد حين يتضح القصد: ان اختيار المفردة يتم بالنظر الى المفردات التي قبلها والتي حواليها. اي ان اختيار المفردة محكوم بمجرى الجملة وجوها، اي بمقضى الحال كما يقول البلاغيون. وإلا فالنشـاز هو حادث اصطـدام من نوع ما. فحينـاً تقـول: «تستمر» ترجمة لكلمة Survive وحين تقول: «تبقى». الذي يقرر هذه المفـردة أو تلك هي المفـردات الاخرى قبلها أو بعدها والجو الذي انتجته. مثلاً:

«تتكرر أحداث المدينة وظواهرها [لانقول لتبقى، ولكن] لنستمر.»

الذي قرر الاختيار هو تكرار الاحداث وحركة الظواهر. البقاء يعني الثبات ضمن مايعنيه. . إذن تستمر هنا تعني بقاء استمرارية الحـال. الاختيار غير الموفق للمفردة ذو تأثيرات ضارة بالمفردات السـابقة واللاحقة، كما أوضحنا. لنأخذ الجملة كلها، ولنعن بها كلا كاملاً لا أجزاء، لكي نحافظ على الجو الشعري أولاً وأيضاً على المعنى ومايسمى باللياقة الادبية. .

من الملاحظات الصغيرة الاخرى: إن توزيع مقاطع القصيدة في

النص الاصلي قد يتحكم به الوزن الشعري، فينتهي المقطع دون ان يكتمل المعنى. يمكن تلافي ذلك في الترجمة وقد زال المبرر.

ملاحظة أخيرة اختتم بها كلامي عن ترجمة الشعر تلك هي : اننا نستعين، دون ان ندري، بمصدر جديد ليس في الحسبان، مصدر لاتذكره غالباً كتب الترجمة ولادروسها، فهو لاعلاقة له بالمترجم ولا بالنص المترجم مباشرة، انما يقع ضمن قدرة الفهم والاستيعاب لدى المتلقي، لدى قارىء الترجمة : تنفعنا كثيراً معرفة هذا القاري، ثقافته الشعرية، حساسيته الفائقة بالاجواء الشعرية، كذلك معرفته بالشاعر وموضوعاته وطبيعة شعره. مثل هذا القاري يرى من نافذة الترجمة صورة واضحة أو مكتملة ليست قدرة المترجم وحدها أو صلتها إليه أو صلته إليها. ليست أداة التوصيل وحدها هي التي أدت الى «ايضاح القصد» ولكنه أيضاً جهاز الاستقبال الجيد لدى القارىء . .

معذرة عما فاتني، وشكراً لله ولكم إن كانت اخطائي قابلة للغفران . .

[القيت هذه المحاضرة صباح 12/3/1984 على قاعة التوحيدي في الجامعة المستنصرية بدعوة من رئاسة قسم الترجمة في الجامعة المذكورة . .]

رومولو غاييغوس

سلام في الجبال

ترجمة : جان دمو

رومولو غاييغوس - رئيس «حزب الحركة الديمقراطية» الفنزويلي في 1947-48 . ولد في فنزويلا في 1884 . عاش منفياً سياسياً في كوبا ومكسيكو لعشر سنوات، الا انه عاد إلى بلاده بعد الاطاحة بدكتاتورية بيريث خيمنيث العسكرية في 1958 . كان مدرساً في مدرسة ثانوية في بداية حياته الأدبية، وهو مؤلف تسع روايات هامة - حولت أربع منها الى افلام مكسيكية ناجحة . وتعد «دونا بارابا» احدى كلاسيكيات امريكا اللاتينية .

★

يقوم الكوخ الخرب في أرض مقطوعة الشجر في الجبال، عند حافة واد ضيق عميق مزين بفساطين من الأشجار الخفيضة البرية . لقد انقضى وقت طويل مذ ارتفع دخان فوق سقفه المصنوع من القش . صبي قاعد فوق درجة الباب .

انه مخلوق يرثى له . رأس ضخمة، بشعر قذر مجدول، فوق رقبة نحيفة نحافة لا تحتمل . جسد مهزول بذراعين شبيهين بالهيكل العظمي، بطن منتفخة، وساقان تغطيهما قروح تفرز قيحاً، الركبتان متورمتان والقدمان شوههما المرض . وجه مروع، بشرته الميتة مشدودة فوق العظام، الشفتان عديمتان اللحم مرتدتان إلى الوراء فوق الاسنان، والعينان الغائرتان صفار كريه إلى أبعد حد، بأثر من الغضب واليأس في بؤبويهما المفزعين . انه جالس بلا حراك وصامتاً، ناظراً إلى الخارج عبر الوادي الهائل نحو حاجز الجبال وراءه، أزرق ومعتم بالمقابلة مع السحب الذهبية في الأفق . في قلبه هنالك بغض قارص، مفرط لكل ما يحيا ويتحرك، وفي حنجرته عقدة خانقة من البؤس، فكأنما كان مشرفاً على البكاء، رغم انه ما من دموع أبداً تتفجر من عينيه وعندما تعتريه نوبات الغضب الشديد يطبق قبضتيه، يصر بأسنانه، ويحملق بوحشية حوله، محطماً كل ما هو في متناول ذراعيه، بعد ذلك تنتهي النوبة المرضية، وقد تركته هامداً ثانية .

في اوقات اخرى انه يقضي أياماً برمتها في كآبة مشلّة، جالساً في المدخل أو متمدداً على الأرض القاسية باسطاً ذراعيه وقدميه، لايتكلم محدقاً بثبات كما لو أن شيئاً ما شنيعاً وساحراً ينتصب أمام ناظريه . في هذه النوبات من الانقباضية يتشوه عقله بالألم واليأس . أولاً يأخذ باطن قدميه يستحكّه، بعد ذلك جسمه بأكمله، وانه لميت، انه مدفون في المقبرة، والحكة انما هي اليرقانات التي تلتهمه . بعدئذ يكون بمقدوره أن يحس بنفسه يتورم، احشاؤه تنتفخ داخله كالجبال، في استطاعته أن يسمع الجبال وهي تتضخم في الوادي في صمت الليل عندما لا تدعه بطنه المتورمة أن يخلد إلى النوم . في النهاية هنالك فراغ مسبب للدوار في رأسه : أزيز ملايين الجداجد، دوامة مجنونة من النجوم، وأخيراً صمت مفاجئ نهائي، يبدو وكأنه لن ينتهي أبداً . . .

في غمرة هذا الرعب يرى رجلاً، بائع الفحم، معانقاً أمه، بينما هو نفسه رابض في الركن، يهتز بالقشعريرات التي تسبق دائماً الحمى . . .

لقد رسخ هذا المشهد، الذي شهده فليبي عقب أيام قليلة من وفاة والده، رسخّ نفسه في ذاكرته بعناد إلى درجة انه، ودون أن يعرف لماذا، لأنه لم يفكر ملياً في مغزاه، لايستطيع أبداً رؤية والدته دون أن يراها كما كانت في تلك الليلة، بين ذراعي بائع الفحم، ومخالبه السوداء حول خصرها .

من تلك اللحظة نفر فليبي من أمه . لقد حاولت أن تسحبه خارج الصمت الذى أغلق نفسه فيه بعيداً عنها، لكنها لم تعامله أبداً معاملة حنونة، وحادثته دوماً بصوت أجش أو حتى ضربته برغم اعتلاله، فانقلب نفوره إلى بغض رهيب . كان بين الفينة والفينة يهز قبضتيه نحوها في غيظه، كاشفاً عن اسنانه وصاراً بها بصوت شرير . في بادىء الأمر، عندما وقع هذا، جلدته والدته، الا انها لم تجلب قط دمعة الى عينيه : فقد كان يولول مثل حيوان أوقع في

فخ ويقع على الأرض، متمدداً لساعات بلا حراك مثل جثة. في ما بعد عاقبته بطريقة أغاظته أكثر. بدلاً من ضربه قيدت ذراعيه فحسب إلى جنبيه، إلى أن تلاشى عنف غضبه وانهار امام قدميها. بعدئذ انصرفت، متمتمة: «Ave Maria!»[1]

خلال هذا الوقت أصبحت غياباتها عن الكوخ أطول فأطول. كانت تمضي النهار بكامله في الجبال، مغادرة قبيل بزوغ الشمس لكي تجمع حطب الوقود أو تسرق سلة من الذرة الناضجة، التي كانت تبيعها في القرية، وفي اغلب الأحوال لا ترجع حتى هبوط الليل، وقد أنفق كسبها الضئيل على كعكات خشنة مصنوعة من نشاء المنيهوت وبضع قطع من السمك المجفف. وعندما كانت تلقي إلى فليبي بحصته كان يزدردها بنهم، ليسكن ألم ذلك الجوع النهم الذي لايشبع الذي كان يملأ وحدة أيامه والساعات الأرقة لليلٍ ذي رؤى الأوراق النقدية الخيالية.

ذات يوم اكتسب فليبي صديقاً. منذ الصباح الباكر كان قد سمع كلباً ينبح في الجبال، مقتفياً الممرات وكأنه يفتش عن سيده المفقود. جاء الى الكوخ في الأصيل، وإذ رأى الصبي جالساً على درجة الباب نحوه، وهويهز ذيله، وأقعى عند قدميه. كان كلباً أسود، ذا شعر طويل لماع. نظره فليبي نظرة حادة، لكن دون أية دهشة، كما لو كان صديقاً قديماً كان يتوقعه وقد وصل اخيراً. لم يبذل اية محاولة لتربيته أو التكلم معه. استشعر، دون تفكير، بأن السيد الذي بحث عنه طيلة النهار في الحقول كان نفسه. بعد قليل طفت فكرة غريبة عبر ذهنه، واحدة من تلك الفكر التي يمكن استشعارها وليس رؤيتها، كيد في الظلمة تدنو لملاطفتنا أو ايذائنا. لقد حسب، دون معرفة ماذا حسب، أن الكلب إنما أتى إليه من المجهول، من اللغز الذي كان يحوم فوق رأسه: لم يكن قد رآه أبداً بنفسه، لكنه عرف بأن الديك قد رآه، وهويمد عنقه ويصرخ في خوف بينما هويرقب الفرار المشؤوم بعينين مجفلتين. لقد فكر بأن الكلب إنما قدم لينقذه من شيء ما كان سيقع.

قاطعاً صمته أخيراً، قال: «لقد سمعتك وأنت تنبح هذا الصباح في حقول الذرة. عرفت انك كنت تبحث عني.»

أخذ الكلب بالنباح بطريقة لعوب، لكن فجأة وقف ودمدم. كان فليبي أيضاً قد سمع الخطى في الأرض خفيضة الأشجار، فقال له، «انها الوالدة، أسكت.» انزعجت بلاسيدا لملاقاتها الكلب هناك، فأرادت أن تطرده، بيد انه لاذ بين ساقي فليبي، مزمجراً ومظهراً أسنانه. وضعت الطعام لعشائهما داخل الكوخ، في غير متناول فليبي، بعدئذ أخرجت كعكة مصنوعة من نشاء المنيهوت واتجهت نحو حافة الوادي الضيق المتحدّر الجنبات لتأكلها. جاء الصبي، المثار بالجوع، نحوها. انها لن تدعه يبلغ ناحيتها، ملقية اليه بقطعة من الكعك الصغيرحتى تبقيه بعيداً. سقطت قرب الاشجار الخفيضة عند حافة الوادي الضيق، فاستردها فليبي وجلس على الأرض ليأكل. هز الكلب ذيله جنبه. قدم الصبي له جزءاً من الكعكة، إلا انه بعد قضمها للحظة انصرف واستسلم وعيناه على المرأة.

في غضون ذلك، لم تترك نظرتها المحدقة مطلقاً وجه ابنها. كان ملتوياً من جراء التكشيرات الغريبة التي يصطنعها وهو يأكل، ولم يبد لها أبداً رهيباً بدرجة اكبر، أوبغيضاً بدرجة اكبر. حملته مسؤولية تعاسة حياتها كلها: لم يكن سوى خرقة مدلاة من صنارة الموت، لكنه لا يموت. لم يكن باستطاعتها أن تجد عملاً كخادم في القرية، لأنه لا أحد كان يريد مخلوقاً منفراً إلى هذا الحد في المنزل، وكريسانتوبائع الفحم، الذي كان قد جامعها، رفض العيش معها بسببه. كان في ذلك اليوم ذاته قد قال لها: «لو لم يكن بسبب الصبي لما تعين عليك أن تشتغلي. فهنالك دائماً وفرة مما يؤكل في منزلي ولئن عشت معي فلن تضطري لسرقة الذرة أوجمع حطب الوقود. لكن ذلك الصبي.. بامكانك أن تطليه بالذهب فلا يكون في استطاعتي أن أطيقه. ليكن السلام عليك يا مريم، يا لعينيه تينكما! اقسم بأنه يمتلك اللامة[1]. انه إبن الشيطان ذاته. وإنه ليس صبياً، انه رجل. ان الصبيان لا يفكرون بالاشياء التي يفكربها. انه يشبه رجلا متخفياً في جسد صبي، وهكذا ستكونين لامبالية حوله وسيهاجمك فجأة عندئذ. لئن تعين عليّ أن أمر من هنا ليلاً، بامكاني أن أخبرك بأنني لن أتوقف... انه ابن الشيطان بلا ريب. لكنك فقط لو...»

إذ بلغا هذه النقطة في حديثهما، ظهر للعيان الكلب الذي صادق فليبي فيما بعد في قاع الوادي الضيق. بعد الدنومنهما والاستشمام عند قدميهما، نبح نباحاً غاضباً، تماماً عندما كانت بلاسيدا تسأل كريسانتو: «وإن اكتشفوا الأمر؟»

«أنىّ لهم أن يكتشفوا؟ فهو بالكاد قادر على المشي، وعليه لن يكون من الصعب أن نعلل بأنه سقط من فوق الجرف....»

الآن، وهي تتأمل وجه ابنها الشديد النحول، فكرت بتلميح كريسانتو: «وأنى لهم أن يكتشفوا؟» ومدت بصرها عبر الوادي الهائل، لكن الكل كان ساكنا وموحشاً. التلال الخضر تمتد في صمت نحو تخوم الجبال. تحتها استطاعت أن ترى بضعة اكواخ متناثرة وسط الحقول والأرض ذات الأشجار الخفيضة، لكنها

كانت بعيدة إلى حد كان مستحيلاً معه أن تميز أي أناس حولها، والعلامة الوحيدة للحياة كانت الدخان الرقيق المنبعث في الهواء فوق السقوف القشية.

وجلبت هذه المعاينة للمنظر الطبيعي المهجور تقطيبة نفاذ صبر إلى وجهها اثناء ما هي تحدق ثانية في ابنها. كانت سماء الأصيل تعتم: كانت مجاميع وافرة من السحب تملأ الوادي بظلال بنفسجية، وفي الأفق كانت اللطخات الزرق للعاصفة المطرية المقتربة تنهمر على سفح الجبل، في حين كان البرق يدمدم في البعد. استشعرت بلاسيدا نفسها مجتذبة إلى دوامة الأفكار الغامضة التي أثارها كريسانتو في عقلها: «لكن أليس من الصحيح انه يمتلك الشيطان في داخله؟ Ave Maria، الطريقة التي ينظر بها اليك ويصر بأسنانه! ياالهي إدخرّ لي مكاناً في السماء! وما جدوى الحياة كذلك؟ انه مجرد كتلة من العلل... وتلك الديدان في بطنه تلتهمه حياً... وماذا عن تلك القشعريرات التي تنتابه قبل قدوم الحمى؟ لمن الأفضل الموت من العيش على ذلكم النحو...»

كان الكلب يراقبها، مزمجراً. أسرتّ لنفسها: «وماذا عن هذا الكلب؟ Ave Maria، انها لترى أشياء نعجز عن رؤيتها.»

انتهى فليبي من أكل قطعة الكعكة، والتفت نحو والدته، قائلا لها في صوت جسور: «اعطني المزيد. انني لجائع. أريد بقيتها، لأني ما زلت جائعاً.»

صُدمت والدته. فقد كان ثمة بريق شرير في عينيه الصفراوين، وقوة غريبة، منخفضة في صوته، بيد ان طلبه توافق كذلك مع فكرة كانت قد عبرت عقلها منذ قليل. وهي مرتعبة ومرتجفة، رمت اليه بقطعة الكعك الصغيرة التي كانت ما زالت متبقية، مسددة إياها بحيث وقعت على الأرض المرتفعة ذات الأشجار الخفيضة التي كانت تشرف على شفا الجرف.

وقف فليبي وحملق فيها بوحشية. فهم قصدها: إذا حاول بلوغ قطعة الكعكة، ستنهار الأرض ذات الاشجار الخفيضة تحت ثقله وتلقي به في الوادي الضيق. مرت لحظة لا نهائية. شعرت بلاسيدا بنفسها عالقة في دوامة الجنون الفظيعة. اتخذ فليبي فجأة خطوة نحو الأرض ذات الشجر الخفيض.

في نفس اللحظة أطلق الكلب عواء غريباً وقفز على قطعة الكعكة. فانخسف الدغل وتدحرج الكلب فوق الجرف.

انها ليلة توقع الرهبة في النفس. المطر يسقط في سيول على الحقول، البرق يطلق ضوءاً يبهر الأبصار وينسحق فوق الوادي، فيضانات الماء تندفع بقوة نزولاً إلى القنوات الصغيرة... نبح الكلب لساعات، عالقاً في الأشجار الخفيضة على جدار الوادي الضيق، لكنه قد صمت منذ أمد طويل الآن...

داخل الكوخ، تجلس بلاسيدا وفليبي بعيداً بعضهما عن بعض، وسط سيول المطر التي كانت تنهمر من خلال السقف القشي المهدم. في التماعة البرق تستطيع بلاسيدا أن ترى عينيه اللتين تلتمعان ببريق بارد زجاجي وحشي. انها خائفه من الخلود للنوم، خائفة من أيما شيء رابض داخله، مروعاً إياها، آسراً إياها...

وهو ليسأل، من وقت لآخر، بالحاح كاد يدفع بها إلى الجنون: «ماما، لماذا تريدينني أن أموت؟»

---

(1) السلام المريمي: تحية جبريل للعذراء (ليكن سلام لك يامريم إلخ)

(1) اللامة: العين المصيبة بسوء.

فيصل جاسم

قصيدة في المعنى

ماذا دهاكَ ،
لعلها الخمر اللعينةُ
أثقلتْ عينيك في البلد البعيدِ
لعلّه الحجر الثقيلُ ،
صداقةُ الغرباءِ
ابنتك العجيبة
بعض ماتلقي اليك لقالق السمواتْ .
قد انفقتَ عمرك في الحنينِ ،
لمسكنٍ يأويك
من هذا العويلِ ،
حجارةٍ تأويكَ في دمها
وتكبر في خيالك
أنت قد غامرت بالصحو المضبّب ،
كنت أفزعت المدينةَ ،
حين طاردتَ الفتى القرويَّ
في طرقاتها ،
وشبعتَ من فتياتها
وتركتَ ليلكَ ،
يحتسي الخمرَ اللعينة

في شوراعها، ، ،
وشمسُ صباحها،
تغتال شمسَ صباحِ روحِكَ
يافتى الفتيانْ
ياقلق اللقالقِ،
وهي تصعد في فضاء مدينةٍ
غرقىٰ
بروح نشيدها الازلي

أثقلتَ روحك يافتىٰ
ووهبت للحجر الكريم صفاته
للنار رائحة احتراق رمادها
للصمت صرخته
وللحطّاب فأسَ صداقةِ الاخشابِ،
أشعلتَ الحرائق في دم الشهداء
في قلق اللقالق،
ايها المجنون،
بالمحراب
بالحجر القتيلِ
بسورة المرعىٰ - اذا غاب الرعاةُ -
لعلّ روحك
لم تزل موؤدةً في الطينِ،
فاقنعْ بالحجارةِ - انه الجسد المهيمنُ،
كنت قد صادقتَ فيه
برودةَ الاعصابِ -
ماذا قد دهاكَ،
لعلّه الفجرُ الذي انغرستْ اشعّته،
رماحاً في أصابعك الفتّية،

علّه ،
الحجر الثقيلُ ، صداقة الغرباء ،
ابنتك العجيبة ،
أيقظ الحطّابُ فأسَ ولادة الأشياءِ .
والزرّاعُ قد القوا معاولهم اليكَ ،
تبدّل الفلزَ الحديدَ
بفضّة الاسماءِ ،
وابنتك العُجيبة لم تزل تحبو
وتحبو مثلها ،
طفلاً يداعبُ طفلةً
وأباً يعودُ الى الوراءْ

الريح تكنس ماسيتركه الخريفُ
وأنت وحدك ،
تقتل الأيام بالسلوى
ويقتلك الحنينُ المرُّ ،
للأصحابِ ،
أين تركتهم ،
- في البارِ يتتحبون في قلق الزجاجةِ ،
وهي تلفظ آخر القطراتِ
في الكأس اليتيم ، ! ،
- وفي الحجراتِ ،
يحتدّون ،
يقتتلون ،
ينتحرون في وجع القصائدِ
وهي ترفس تحت أقدام الهواء المرِّ ، ! ،
وحدك ،
تقتل الأيام باستذكارلحظتك الاخيرةِ ،

«أنت تصعدُ حافلات الناسِ ،
مشغولين عن قلق اللقالقِ ،
بالسديمِ »
بنخلةِ الجيران تقطف تمرةً منها ،
وتقطف عينك ماتشاء من الوجوهِ ،
لعلك استعرتْ بداخلك الحرائقُ ،
ايها المجنون
بالمحرابِ
بالحجر القتيلِ ،
بسورة المرعىٰ اذا غاب الرعاة . .

الشمس ماخرجتْ اليكَ ،
لعلها استترت بغيمتك الاليفةِ ،
كنت تصعد كل فجرٍ ،
فوق سطح الدارِ ،
تنظر في البعيد ،
لعلّ شمسك تستدير الى السهوبِ ،
كأنَّ شمسك عاندتكَ
واخرجت غولاً اليكَ ،
ومزّقتْ ـ في الحال ـ
غيمتك الاليفة

ايها الموبوء بالجدريِّ
هل شوّهتَ وجهك مرةً اخرىٰ ،
وأوقفتَ العقاربَ عندَ منتصف النهارِ ،
وعند تخوم روحك يافتىٰ الفتيانِ
ياقلق اللقالقِ
علّها الخمر اللعينة ،
أثقلت عينيكَ

في البلد البعيدِ
وأوقفتْكَ بلا حراكْ

ألأرض تمكث في فتوتّها،
ويمكث غيرها فيها،
سلاسل من لحومٍ مرةٍ ودمٍ،
وأحجارٍ تكتّلها السنين الحمرُ،
قد طافتْ بها الانسابُ
والأصنامُ
والموتى
وطافتْ في دم الاحياء،
تمكث في لذاذتهِ،
وتبني موقداً للنارِ،
في قلق التقاويم العجيبةِ،
أيها الموعود بالأبحار،
في بحر الغرائز والضجرْ.
ايها الجبلُ
الذي حُمِلَتْ اليه النارُ،
من أقصى الاقاصي..
كنت وحدكَ والجبالَ،
وكنت وحدك والحجرْ.

لأرومة الفزعِ الذي تختارُ
وجهك،
يشحبُ في المسافة بين أيقونات روحك،
والبكاء على الحبيبِ،
كأنك لم تزل في المهْدِ،
ما ابتليتْ يداك بلقمة العيش البغيضةِ،
لم تزل حَدَثاً

تواكب لعبة الجبناء والشجعانِ،
ـ كم كأساً شربتَ،
ـ يقودك الخمّار للباب الوطيء،
ويأخذ من جيوبك كلَّ ما فيها،
وتخرجُ وحدك للشوارعِ،
ثمّ يردٌّ قارسٌ
يمتدُّ في كتفيك،
يملأ راحتيك بنارهِ،
وأمامك الاصحابُ...
اين تركتهم،
- في النارِ،
«لا»
- في الشعر
يقتتلون في المعنى.

باريس اوائل 1984

د. صبري حافظ

تزييف الوعي وتشويه التاريخ

قراءة سياسية في احدث اعمال نجيب محفوظ

نجيب محفوظ كاتب مكثر غزير الانتاج، واصل الكتابة بصبر ودأب شديدين لما يزيد على خمسين عاماً، فقد صدر كتابه الأول عام 1932، ومنذ هذا التاريخ وهو يكتب بانتظام. كتب في مطالع حياته المقالة الأدبية والفلسفية، ثم غمر المجلات الادبية بأقاصيصه التي تجاوزت المائة خلال فترة الثلاثينات والتي لم يكن معظمها من النوع المبشّر بكاتب عظيم، اذ كانت أقاصيص تقليدية لا تضيف الى ضمير الاقصوصة عمقاً أو إتساعاً، وانما تندرج تحت تيار الأقصوصة المزدهرة وقتها والتي كان نجمها اللامع في الثلاثينات هو محمود كامل المحامي. بينما كانت الأقصوصة الجادة تواصل تقدمها الحثيث منذ محمود طاهر لاشين وحتى محمود البدوي مروراً بيحيى حقى ومحمودتيمور وعيسى عبيد وغيرهم من الكتاب الذين أضافوا الى ضمير الأقصوصة الفنية وساهموا في ترسيخ ملامحها وبلورة شخصيتها.

وقد إنتقى نجيب محفوظ مجموعة من خير اقاصيصه التي تجاوزت المئة في هذا الوقت، ونشرها في مجموعته الأولى (همس الجنون) عام 1938 فلم تلق هذهالمجموعة الأولى إهتمام الأدباء والنقاد ولا حظيت بتشجيع القراء. فإنصرف نجيب محفوظ عن الاقصوصة وجرب قلمه في الرواية. بادئاً بالرواية التاريخية التي كتب فيها ثلاث روايات فرعونية هي (عبث الاقدار) عام 1939 و (رادوبيس) عام 1943 و (كفاح طيبة) عام 1944 وهي روايات على درجة كبيرة من التفكك والبدائية حتى بالقياس الى كتابات نفس الفترة التي شهدت اعمالاً أكثر نضجا وروائية مثل (ملك من شعاع) لعادل كامل عام 1945 و (الدسائس والدماء) 1935 لأحمد خيري سعيد و (باب القمر) 1936 لأبراهيم رمزي و (الحب الأول) 1937 لأسماعيل مظهر و (عاصفة فوق مصر) 1939 لعصام الدين حفنى ناصف و (نداء المجهول) 1939 لمحمود تيمور و (زنوبيا) 1941 و (الوعاء المرمري) 1942 و (الملك الضليل) 1944 لمحمد فريد أبو حديد و (الباب الذهبي) 1944 لمحمد ابراهيم حسونة و (أحمس بطل الاستقلال) 1943 لعبد الحميد جودة السحار، ناهيك عن روايات جرجى زيدان وتوفيق الحكيم وطه حسين وغيرهم.

وبعد ذلك بدأ نجيب محفوظ سلسلة رواياته الاجتماعية التي بدأت (بالقاهرة الجديدة) 1945 واستمرت حتى (الثلاثية) 1957 وهي الروايات التي صنعت اسمه ولفتت اليه انظار القراء والنقاد في فترة الخمسينات والستينات التي اصبح فيها على حد قول بعض النقاد مؤسسة ثقافية يجمع على الاحتفاء بها اليمين واليسار والوسط. وواصل نجيب محفوظ نشر رواياته بعد ذلك

وخاصة روايات مرحلة الستينات التي بدأت بـ (اللص والكلاب) 1961 واستمرت حتى (ميرامار) 1967، وهي روايات الواقعية النقدية التي حاول فيها بدأب وإصرار عنيدين أن ينتقد المرحلة الناصرية بكل ما في طاقته على النقد والتجريح. وقد تميزت روايات المرحلتين الاجتماعية والواقعية النقدية بقدر من التماسك البنائي والتطور الفني وان ظلت انجازاتها جميعا في إطار الحذلقة الروائية التقليدية، ولم تستطع أن تتحرر من إسار نظرية الانعكاس برؤاها البسيطة والتبسيطية.

ومع بداية السبعينات بدأت مرحلة جديدة في تاريخ نجيب محفوظ الأدبي تميزت بغزارة الانتاج، أو بالأحرى بالاسهال الكتابي الشديد، حتى بالنسبة لايقاع نجيب محفوظ نفسه. فبعد أن كان ينشر كتابا كل عام أو عامين. اذ نشر بين 1932 و 1970 ما لايزيد عن 22 كتابا بين رواية ومجموعة أقصوصية في فترة 38 عاماً اي بمعدل كتاب واحد كل عشرين شهراً. نجد انه نشر في الفترة من 1971 وحتى الان اثنين وعشرين كتابا آخر في فترة لاتتجاوز ثلاثة عشر عاما او بالاحرى اثنى عشر عاما لأننا لانزال في بداية 1984، اي بمعدل كتاب كل سبعة أشهر أو على وجه الدقة كل ستة أشهر ونصف.

وقد ترك هذا الاسهال الشديد بصماته الواضحة على المستوى الفني لأعمال هذه الفترة التي لم يكتب فيها نجيب محفوظ اثراً ذابال، اللهم الا (الحرافيش) التي يمكن استثناؤها من بين اعمال السبعينات والثمانينات الهابطة. والتي تؤكد ان التحدي الفكري لابد وأن يصاحبه تدهور الفن وتهافت اللغة وتضعضع التركيب البنائي. فلاتتسم اعمال هذه الفترة التي أصيب فيها محفوظ بذلك الاسهال الكتابي الرهيب بتخلف محتواها الفكري، حتى بالقياس الى اعمال الكاتب السابقة، وانما تفتقر كذلك الى أبسط بديهيات العمل الروائي، وتتميز بتفكك البناء، وضحالة الرؤية، والجنوح الى التجارية بمعناها الرديء، والافتقار الى أي أحساس بالولاء للقيم التي أرستها أعمال الخمسينات والستينات السابقة عليها والتي أتاحت لكاتبها أن يحتل مكانا مرموقا في خريطة الواقع الثقافي في العربي. بل لقد دفعت هذه الاعمال الهابطة الكثير من المثقفين الى اعادة النظر في أعمال الخمسينات والستينات التي سبق أن نالت اهتمام الجميع. خاصة وقد صاحبت أعمال فترة الاسهال الكتابي هذه جنوح نجيب محفوظ الى كتابة المقالات السياسية التي يعبر فيها بوضوح عن آرائه وأفكاره التي طالما أختفت خلف أقنعة الرموز والاحالات الكثيفة



ففسرها النقاد وفق أهوائهم الفكرية، واستفادت مكانة الكاتب الأدبية، دون وجه حق، من هذه التفسيرات التي أضفت عليها ألقاً وقيمة، ما لبثت كتابات الكاتب الصحفية والسياسية المباشرة أن نزعتها عنها.

ثم جاءت أعمال السبعينات والثمانينات لتنزع البقية الباقية من هذا الأفق القديم، ناهيك عن مواقف الكاتب، وعن دوره البارز في عملية تطبيع العلاقات مع العدو الصهيوني، وحماسه لكل ما يكتبه النقاد الصهاينة عنه، ومحاولاته الدائبة لفرضهم على الواقع الثقافي المصري الذي يرفض الاعتراف بهم او التعامل معهم.

وقد يحتج قائل بأنه لايجب علينا أن نحاسب الأديب بمعايير سياسية أو أخلاقية فقد كان فرنسوا فيون لصا محترفا وكان جان جينيه أفاقا ومصابا بالشذوذ الجنسي، كما اننا نكتشف، كل يوم ان بعض كبار الكتاب الغربيين كانوا شاذين جنسيا و غير جنسي. وهو أحتجاج قد يمكن التجاوز عن الجانب الأخلاقي فيه، لأن الكاتب يتصرف فيه كفرد معزول، بالرغم من صعوبة الفصل بين الموقف الأخلاقي والموقف الانساني، ولكن لايمكن بأي حال من الاحوال التغاضي عن الجانب السياسي فيه لاستحالة فصل الأدب عن السياسة. وحتى لو سلمنا جدلاً بهذا الاحتجاج المرفوض، وناقشنا أعمال فترة الأسهال الكتابي مناقشة أدبية صرفة فإننا سنكتشف وجود أواصر وثيقة بين تردي المحتوى الفكري والسياسي وتهافت المستوى الفني. وحتى نتجنب التجريدات والتعميمات علينا أن نتريث أزاء أحد الأعمال الاخيرة وهو كتاب (أمام العرش) الذي صدر لنجيب محفوظ قبل عدة شهور.

و (أمام العرش) كتاب غريب بحق. يثير في قارئه مزيجا من أحاسيس الغيظ والرثاء، ويستعصي على التصنيف حتى داخل عالم الكاتب نفسه الذي سبق له أن قدم لنا الرواية والأقصوصة والحوارية الذهنية الجافة التي أخفقت ان تكون مسرحا بأي حال من الأحوال. فلا هو رواية بأي معنى من المعاني. ولا حتى بالمعنى الفضفاض المهلهل البناء المضعضع الصياغة الذي اتسمت به معظم أعمال مرحلة الاسهال الكتابي. ولا هو مجموعة من الأقاصيص أو الحوار يات الذهنية الجافة لأن استمرار تسلسله كعمل واحد يمتد لأكثر من مائتي صفحة يفرض علينا التعامل معه كنص طويل واحد، وينفي اي صلة له بالاعمال القصيرة. كما انه ليس كتابا تاريخيا فلكتب التاريخ قواعدها المنهجية المعروفة وأولها الموضوعية والحيدة والبعد عن الذاتية المفرطة، ونحن هنا بازاء نص ممعن في الذاتية، به الكثير من الفجوات والثغرات التاريخية، يقفز فوق الحقائق بطريقة عجيبة، ناهيك عن اكتظاظه بالأخطاء التاريخية الفاضحة. ولا هو حتى حوار كما يزعم عنوانه الفرعي «حوار مع رجالات مصر من مينا حتى أنور السادات». لأن الحوار يتطلب ثنائية الصوت على الاقل ولا أقول تعدديته، ويفترض قدرا ملموساً من التواضع وإحترام الآخرين، وهذا نص يفيض بالغطرسة والزراية بالآخرين. لأن نجيبا لا يحاور فيه رجالات مصر وانما يحاكمهم، وينصب نفسه خصما وحكما في الآن نفسه. بل انه لايكتفي بمحاكمة القادة وحدهم، بل ينطلق في جموح غروره ليحاكم الشعب كذلك، وهذا في تصوري هو أقصى درجات التمادي في الغي والغطرسة.

والامعان في الذاتية ليس بالشيء الجديد على نجيب محفوظ. فقد سبق له ان كتب كتابا غريبا بعنوان (المرايا) عام 1972 قدم فيه صورة بالغة القتامة والكآبة لعدد كبير من كبار كتاب مصر ومثقفين كما تنعكس على مرايا ذات متضخمة. وقد كنت حتى صدور هذا الكتاب من المعجبين بنجيب محفوظ المتحمسين لرواياته في مرحلة الواقعية النقدية المقدرين لمحاولتها الدؤوبة لتطوير الرواية كجنس فني وإرهاف قدرتها على التعبير الرمزي الشفيف. وكنت قد كتبت ونشرت عددا من الدراسات النقدية الضافية عن روايات هذه المرحلة في مجلتي (الآداب) البيروتية و (المجلة) القاهرية. وعكفت على (ميرامار) أحاول الكتابة عنها حال صدورها فهالتني الصورة التي خرجت بها منها. ذلك لأنني كنت قد لجأت - على عكس معظم الكتابات التي تناولت هذا الكتاب وركزت أما على العدد الكبير من الشخصيات التي قدمتها تحاول ان تستخلص منها معنى النص ورؤاه، أو وقعت في شراك الفخ الذي نصبه النص لقرائه، وهو فخ حل الغاز هذه الشخصيات العديدة والتعرف على هوية أصحابها الحقيقيين - الى اسلوب نقدي مغاير وهو تجميع أجزاء صورة الراوي الممزقة والموزعة على شتى الفصول. هذا الراوي الذي تنعكس على مراياه كل هذه الشخصيات كما ترد لنا هذه الشخصيات صورة له وقد انعكس على مراياها. وما أن تبلورت ملامح الصورة حتى هالتني بشاعتها الى الحد الذي صرفتني فيه عن الكتابة لا عن هذه الرواية فحسب، وإنما عن نجيب محفوظ كلية منذ ذلك الوقت.

فقد وجدت في (المرايا) صورة متضخمة لذات تحاول ان تعلي من شأنها عن طريق الزراية بالآخرين والنيل منهم وتشويههم. وقد كان من الممكن قبول هذه الصورة روائيا على انها محاولة فنية شائقة لتصوير ذات مريضة والكشف عن آليات مرضها النفسي المعقدة. ولكن توحد صوت الراوي بصوت المؤلف في النص، بالاضافة الى نشر (المرايا) بداءة تحت عنوان سيرة ذاتية روائية، لايتركان فرصة لأي تفسير يحاول الفصل بين الراوي والمؤلف. فالراوي يبدو لنا وكأنه الوحيد النزيه الشريف الموهوب الوطني المثقف المخلص. الخ على الصعيد الأخلاقي. وهو ايضا معبود كل شخصيات الرواية النسائية أو معظمهم، هو مثال الذكورة والفحولة ولذلك ترتمي النساء تحت اقدامه ضارعات اليه ان يأخذهن، وهو لايترفع عنهن بل ينتقي منهن من يروقن له.

أما الآخرون، المثقفون منهم وغير المثقفين، فانهم فاسدون ثرثارون مشوهون تافهون. ان كانوا كتابا فإنهم فاشلون أو ان هناك من يكتب لهم اعمالهم، وان كانوا أزواجا، فهم أزواج مخدوعون. وان كانوا ساسة، فهم زائفون أو خونة، وان كانوا اناساً عاديين فما أتفه حياتهم، وان كانوا موظفين فهم مرتشون، وان كن نساء فأنهن ساقطات خائنات، أو متيمات بالراوي واقعات في غرامه. . ففي قاعة محكمة (المرايا) الجائرة لا يحصل أحد على البراءة سوى المؤلف نفسه. غير أن من يتأمل المستوى الأعمق لدلالة مداولات هذه المحكمة الجائرة يكتشف ان المذنب الاساسي فيها هو هذه الذات المتضخمة التي يحاول النص جاهدا تجميل صورتها. هذه الذات المريضة التي تدين الجميع بهذه البساطة وتحاول ان ترسم لنفسها صورة أكبر حتى من صورة «السوبرمان» لاتنجح على المستوى الأعمق للدلالة الا في تعرية قروحها من حيث ارادت تغطيتها. والكشف عن انها

تنطوي على صورة قميئة لبرجوازي صغير حاقد ممرور تصور له اوهامه ان كل النساء ساقطات، وكل الرجال زائفون. وأنه هو الوحيد الناصع اليد، الطاهر الذيل، الناجح في غزواته النسائية والثقافية على السواء.

هذه الذات المريضة تعود الآن الى فتح ابواب محكمتها الزائفة حتى تحاكم هذه المرة قادة مصر وشعبها منذ فجر التاريخ وحتى الآن. ومن البداية نجد ان منظور الرؤية في (أمام العرش) هو منظور الكاتب نفسه. ليس فقط لأن ضمير القص الاساسي هو ضمير الغائب الذي يعطي الكاتب السيطرة الكاملة على عالم القص، ولا يمكن أيا من الشخصيات من تغليب رؤاها ووجهة نظرها على رؤى الآخرين ووجهة نظرهم، ولكن ايضا لأن دراسة استراتيجيات الكتابة في هذا النص تكشف لنا عن ان المؤلف يتوحد فيه مع اكثر الشخصيات او المواقع الصانعة للمنظور فيه، وهو شخصية أوزوريس الا له الفرعوني القديم، وموقع المحكمة المقدسة. ومن هنا نجد ان الذات المتضخمة التي تعرفنا عليها في (المرايا) قد تمادت في ذاتيتها وتألهت في (أمام العرش) ومن هنا اصبح من حقها ان تفعل ما يحلو لها دون منهج او منطق أو بناء. وان كانت لاتزال تحاول ان تخفي قروحها الروحية وراء رداء فضفاض من النزاهة والموضوعية الزائفين.

فالنص يأخذ شكل المحاكمة «الموضوعية» لثلاث وستين شخصية أمام المحكمة الفرعونية المقدسة، التي يرأسها أوزوريس وتتولى فيها ايزيس دور الدفاع عن ابنائها كما يقوم فيها حورس بدور الحاجب وتحوت بدور الكاتب. وتفد الشخصيات واحدا وراء الآخر فتتم محاكمتها بسرعة وابتسار غريبين ثم يصدر لحكم بالخلود او بالذهاب الى مقام التافهين او التلظي السعير. واذا كانت المحاكمات تتم بتسرع وابتسار الفرصة لرسم الشخصيات او عرض الوقائع والملابسات التاريخية بنزاهة آو حياد، فان اختيار الشخصيات للمحاكمة كان يتم هو الآخر وفق هوى الكاتب لابناءً على اي من المناهج. وهو اختيار انتقائي يكشف عن ضحالة المعرفة التاريخية، كما يكشف رغبة الكاتب في تشويه الواقع وتزييف التاريخ. لأن الانتقائية التي تحكم الأختيار كما تتحكم في مسار المحاكمة ونتيجتها على السواء تؤكد لنا اننا لسنا بأزاء عمل فني وانما أمام مجموعة من الأطروحات الفكرية التي تريد التخفي وراء قناع الروائية المفضوح لتنشر على الناس مجموعة من الآراء الخطيرة والأفكار المراوغة التي تحتاج منّا الى وقفة متأنية أمامها جميعا. ولأنه من العسير علينا ان نناقش هنا كل القضايا الخطيرة التي يطرحها الكاتب من خلال محاكماته المغرضة، فانني سأكتفي باربع قضايا رئيسية من مجموع القضايا العديدة التي يطرحها هذا الكتاب.

أولى هذه القضايا وأخطرها جميعا هي القضية العربية. فالكاتب هنا يحاول الوقوف بشدة ضد عروبة مصر. ويبذل كل جهده لنفي الشخصية العربية لمصر وطمس ملامحها والبرهنة على ان العرب هم الاعداء التاريخيون لمصر على مر السنين، وأن من يحاول تأكيد عروبة مصر يرتكب اثما كبيرا في حق الشعب وحق التاريخ على السواء. ويفعل الكاتب ذلك من خلال بث افكاره على طوال النص في جزئيات عديدة تشكل اذا ما جمعناها صورة متكاملة لموقفه الغريب من هذه القضية ولافتئاته على الحقائق التاريخية حتى يبرهن على صحة رأيه فيها وحتى يعطي الدعاوى السياسية القائمة على عداء العرب وعداء العروبة في الواقع المعاصر سندا قويا.

ويبدأ بالبرهنة على ان أعداء مصر على مر التاريخ كانوا جيرانها العرب، وهي برهنة كاذبة زائفة، ولكنها مصورة عبر النص وكأنها مجموعة من الحقائق البديهية التي لاتحتاج الى دليل أو برهان. إذ يذكر لنا النص في أكثر من مناسبة أن عدو مصر الحقيقي هو ليبيا. وكأنه يريد أن يكسب تنفيذ المخطط الأمريكي بمحاربة مصر لليبيا بدلاً من العدو الصهيوني بعدا تاريخيا قديما. فيؤكد على أن الملك «مينا» «أعظم ملوك الأسرة الاولى حارب الليبيين وإنتصر عليهم» (ص 6)، وتنصح زوجة مينا زوجها بحماس قائلة «لاتدع الليبيين يهددون عاصمتك، ولاتدع الناس يمزقون الأرض التي وحّدها وادي النيل» (ص 7) ويقول لنا أوزوريس أنه «أزهق من ارواح الليبيين مائة ألف» (ص 8). فاذا عرفنا أن النص يتبنى وجهة نظر أوزوريس ويتعاطف بقارئه مع مينا أدركنا ما في هذه الملاحظات المسمومة من خطورة. ولايكتفي النص بهذا، بل يواصل تنمية هذه الفكرة من خلال محاكمات بقية الملوك، فيشير لنا عن محاكمة امنحتب الأول «في أول عهده زحف الليبيون على الغرب فطردهم بعد أن كبدهم خسائر فادحة» (ص 47) وبعد سنوات طويلة من هذا الحادث يباهي الملك منفتاح بأعماله فيقول «مزقت شمل غزوة جاءت من الغرب» (ص 97) ثم يعقبه رمسيس الثالث بعد فترة طويلة ويقول «وفي الحال نهضت للقتال دون هوادة فطردت الليبيين» (ص 102) وبعد ذلك بفترة طويلة يقرأ علينا تحوت كاتب الآلهة»

قضت ارادة الآلهة ان تغزو ليبيا مصر وتكَون أسرة حاكمة، وفي نهاية حكمها تطايرت وحدة مصر فأستقلت الأقاليم ورجعت الى العهد الذي كانت عليه قبل الملك مينا. ثم غزاها الأشوريون وتتابعت الاحزان» (ص 109) وبعد أن انتهت فترة الاشوريين نسمع من الملك بسماتيك ان «مصر مهددة من الشرق والغرب والجنوب» (ص 112).

وهكذا صفحة وراء صفحة، وإشارة عقب أخرى تهدف الى تأكيد تاريخية العداء بين مصر وشقيقتها العربية. وحتى لو كانت هذه الأمور كلها صحيحة تاريخياً فإن الوضع قد تغير كلية، وأصبح جيران مصر في الغرب أشقاءها في العروبة، ولذلك فإن اثارة هذه الاحن القديمة الآن تستهدف الوقيعة وتنطوي على أيديولوجية غريبة وخطرة. ولايقتصر الأمر في هذا النص الغريب على تأليب المصريين على الجيران العرب، ولكنه يطمح الى إثبات أن جميع الجيران العرب هم أعداء مصر التاريخيون. فقد لاحظنا في المقتطف الأخير انه يشير الى ان مصر مهددة من الشرق والغرب والجنوب، أي من كل العرب المحيطين بها. وهو لايكتفي بهذه الاشارة بل يسمى أعداء مصر في الغرب والشرق والجنوب لمن قد تفوته مثل هذه الملاحظات الاجمالية. فنعرف ان زوسر غزا النوبة (ص 10) وان امنحتب الأول غزاها أيضا (ص 31) وكذلك سيتي الأول (ص 85). ويؤكد لنا ايضا ان البدو اي العرب هم الأعداء (ص 30) ويشير الى تاريخية العداء بين مصر وسوريا، فقد غزا امنحتب الأول «جانبا كبيرا من سوريا» (ص 47) ثم يقتله «ثم هجمت على تجمعات الهكسوس في غرب سوريا» (ص 48) ويقول أحمس أن «حدود مصر الجنوبية لاتأمن إلا بامتلاك النوبة، ومركز الدفاع عن حدودنا الشرقية يقع في سوريا» (ص 48) ثم تعرف ان الملك تحتمس الثاني «قضى على تمرد قام في الجنوب وآخر في آسيا» (ص 53) وأن سيتي الأول «إسترد فلسطين منتصرا على الحثيين» (ص 85) وأن رمسيس الثاني قاد جيوشه «الى فلسطين وسوريا ولبنان» (ص 89) وأن الملك منفتاح إنتصر «على متمردي آسيا» (ص 96) ويقول رمسيس الثالث «قدت حملة الى آسيا ففتكت بالعصاة دون رحمة» (ص 102). إذن فهو يحاول أن يثبت لقارئه أن العداء ليس تاريخيا بين مصر وليبيا وحدها ولكنه عداء اصيل بين مصر وكل جيرانها العرب من سوريا حتى العراق (الأشوريين) ومن النوبة حتى السودان. وكأنه يريد أن يثبت لهذا القارئ أن الخلاف بين مصر وأشقائها العرب في السنوات الأخيرة ليس عارضا وانها العارض هو اهتمام مصر بعروبتها. فيالها من مقولة غريبة خاسئة.

وما أن تأتي مرحلة التاريخ العربي لمصر حتى يكشف لنا النص عن عدائه للعروبة وللاسلام معاً. فالنص كما ذكرنا يتبين وجهة نظر أوزوريس ومن الطبيعي أن يرتاب أوزوريس في الديانات الجديدة التي خرجت بمصر من قبضة الديانات الفرعونية القديمة. وطبيعية هذا الأرتياب وبالتالي تقبل اي تشويه للعروبة أو الاسلام. بالصورة التي قد لايفطن معها القارئ، الى ان النص يسمى الفتح العربي بالغزو، ويشير الى العرب على انهم الغزاة (ص 125)، (ص 128) يعتبرهم أجانب عانى المصريون من «انقساماتهم التي جرت في بلادهم» (ص 130) ثم يجعل معظم شهوده على فترة الفتح العربي من أعداء الفتح من المسيحيين مثل البطريق بنيامين (ص 127) والمصري اثناسيوس (ص 129) والمعلم انتناش (ص 132) ودميانة السويفية (ص 134) وكلها شخصيات عادية. وليست من الحكام. فالنص كما ذكرت لايلتزم بأي منهج محدد. ولكنه يريد تشويه العرب والعروبة فينطلق على هواه. ويختار بدلاً من حكام مصر في هذه الفترة بطريرقا ومترجماً وكاتبا وفلاحة حتى يستخدمهم جميعا في تجسيد ارائه المعادية للعرب والمناهضة للعروبة والاسلام معاً. في صور مجسمة تدفع الحكيم بتاح حتب الى الانفجار معلقا «الدين اسلامي والحكم روماني» (ص 135) وكأن هذا الحكيم الفرعوني القديم يعرف حقيقة ما هو الحكم الروماني الذي أعقب عصره بمئات السنين. لكنها ايديولوجية النص الشائهة التي تتذرع بشتى المغالطات الى درجة اعتبارها الاسلام «غزواً من الداخل لم يحدث من قبل» (ص 139) والاشارة الى خلفاء المسلمين على انهم اغراب غريبين، اذ يشير احد الشخصيات وهو حليم الأسواني الى «خليفة يدعى أبا جعفر المنصور» (ص 140) وكأنها تشير الى نكرة من النكرات. ويتحدث آخر وهو سليمان تادرس معرفاً نفسه بأنه «نقاش ماهر عاصرت أربعة خلفاءهم المهدي والهادي والرشيد والمأمون وعشرات من الولاة المتتابعين غلب على أكثرهم الفسق والرشوة والظلم» (ص 142) أما على سندس وهو سقاء فيخبرنا بانه «كانت مصر قد عادت الى الخلافة العباسية وتتابع عليها الولاة بالعشرات يصبون المظالم على المصريين» (ص 147) وينهى أوزوريس هذا العرض الطويل الذي يستهدف تشويه تاريخ مصر العربي بأنه سيناشد المحكمتين المسيحية والاسلامية» بإنزال أشد العقوبات

بجميع الحكام الظالمين الذين اعتلوا عرش الفراعنة» (ص 156)

ولا يتوقف عداء (أمام العرش) للعرب والعروبة عند الحدود التاريخية وحدها. ولكنه يمتد الى التاريخ المعاصر. ويسفر عن نفسه بوضوح خلال محاكمته الجائرة والعدائية لجمال عبدالناصر العظيم بأي مقياس من المقاييس. اذ ينصب جزء كبير من هجوم محكمة نجيب محفوظ الجائرة على سياسية جمال عبدالناصر العربية فيقول له مينا «ولكن اهتمامك بالوحدة العربية فاق إهتمامك بالوحدة المصرية. فحتى اسم مصر الخالدة شطبته بجرة قلم. واضطررت العديد من أبناء مصر الى الهجرة» (ص 193) وهذا هراء ما بعده هراء، يواصله الكاتب على لسان سعد زغلول الذي يخاطب عبدالناصر في هذا النص الغريب قائلاً «والزعيم المصري هو الذي يبايعه المصريون على اختلاف أديانهم والا لم يكن زعيما مصريا أبدا. وان جاز أن يكون زعيما عربيا او اسلاميا» ولم يمد لي العرب يدّعونٍ صادقة ووصح لي أنهم لايرغبون في موتنا. كما لا يرغبون في قوتنا كي نظل راكعين تحت رحمتهم، فلم أتردد في اتخاذ قراري» (ص 203)

واذا انتقلنا الى القضية الثانية، وهي القضية الطائفية سنجد انها تبدو في بعد من أبعادها. وكأنها مكملة لرؤية النص العدائية للقضية العربية. لأن محاولة النص بث بذور العداء للعرب والعروبة بين قرائه لابد وأن يصاحبها البرهنة داخل النص على ان هذا العداء اصيل في الواقع وموجود فيه بالفعل. ومن هنا يؤكد مينا - أحد صانعي الرؤية داخل النص - «لقد قامت وحدة مصر على السيف وتل من الجماجم» (ص 75) ثم يواصل بعد ذلك تأصيل جذور الشقاق الطائفي داخل مصر فيقول على لسان شخصياته القبطية التي تقدم شهادة النص عن فترة الفتح العربي «ولكنا نحن الاقباط تكدرنا عندما علمنا بدخول أفراد منا في الدين الجديد. وتراءى لنا انهم كفروا تفادياً من آداء الجزية» (ص 130). لاحظ أنه لايقول أسلموا وانما يقول كفروا حتى

يثير النص من خلال إنتقائه الماكر بل والمسموم للمفردات بتأصيل روح الفرقة والشقاق. ويذكر انه لما تولى قرة بن شريك حكم مصر أنه «إحتقر عقائدنا حتى كان يقتحم الكنائس أحيانا ويوقف الصلاة» (ص 132) ويشير على لسان أبنوم تعليقا على وصف سمعان الجرجاوي لما جرى بأن اسلام اقباط مصر» غزو من الداخل لم يحدث من قبل» (ص 139) ويذكرنا بانه قد اثار الأقباط في سخا، واشتدت الحال سوءاً فعم البلاء والجوع حتى آكل الناس الكلاب والآدميين» (ص 140) في بدايات الخلافة العباسية. ثم ما يلبث ان ينقلب على المسيحيين ويذكّر المسلمين بما فعلوه بهم فمهمة النص الاساسية هي بث الشقاق وتأصيله لا الدفاع عن احدى الطائفتين فيذكّرنا بفترة الصليبيين الذين لايسميهم باسمهم ولا حتى بالأوربيين، وإنما بمسيحيّ الشمال ويقول على لسان قراقوش وجاء مسيحيو الشمال ليقضوا على مجدهم (أي العرب) فهلكت دمياط، وتعذبت رشيد، وقتل الرجال وانتهكت النساء» (ص 153) فالنص اذن يهتم أساساً برصد إساءات كل طائفة الى الاخرى وتأليب المسيحيين على المسلمين والمسلمين على المسيحيين وتأصيل العداوة بينهما.

اما القضية الثالثة فانها تكشف لنا عن دوافع النص في طرحه للقضيتيين السابقتين لأنها تتعلق بمسألة السلام مع العدو الصهيوني. هذا السلام الذي لايتحقق دون فصل مصر عن أشقائها العرب، وهو الفصل الذي كرّس النص عدداً كبيرا من صفحاته لتبريره وتحقيقه في آن. وكما حاول نجيب محفوظ أن يثبت تاريخية العداء مع العرب، فإنه يحاول أن يبرهن على أن الصلح مع العدو الصهيوني له هو الآخر جذوره التاريخيه. فيبدأ بالاشارة الى «ان العلاقات التجارية أنجع من الغزو في تأمين الحدود» (ص 13) وعندما يقول الملك زوسر» إنني اهتديت الى فكرة الدفاع عن الحدود بغزو القائمين من ورائها» (ص 12) يرد عليه أوزوريس رافضاً» نظرية لاتصدر الا عن قوي يضمر العدوان» (ص 12) ويتساءل الحكيم بتاح حتب «هل استنفدت جميع الوسائل السياسية قبل الدخول في معركة غير متكافئة» (ص 41) ثم يسخر هذا الحكيم نفسه من فكرة أحمس بضرورة الدفاع عن حدود مصر الشرقية «هذا يعني أن أمان مصر لايوجد حقا الا بخلق أعداء مستورين خارج حدودنا» (ص 48).

وقد تبدو هده الملاحظات لأول وهلة وكأنها ملاحظات عادية في سياق جدل حول الحرب والسلام، ولكننا اذا ما عرفنا دلالات المنهج الانتقائي في هذه الرواية، وربطنا هذه الملاحظات التي تحذر من دخول حرب غير متكافئة مع الذين على حدودنا الشرقية، بينما تثير العداء والأحن مع جيراننا العرب، وتنادي بأن العلاقات التجارية انجح من الغزو في محاولة لبيع التطبيع المرفوض للقارئ المصري. اذا ما ربطنا هذا جميعا ببقية الجزئيات الأخرى الصانعة لتفاصيل الرؤية في هذه القضية الثالثة من ناحية، وبتوقيت كتابة (أمام العرش) وصدورها في مرحلة

فشل التطبيع إتضحت لنا الدلالات الحقيقية لهذه الرؤية الزائفة، او بالأحرى الراغبة في تزييف الوعي. وهناك ثلاث جزئيات مكملة لهذه الرؤية. أولاها هي الترويج لمعاهدة الصلح. فعندما يقول سيتي الأول «إستردت فلسطين منتصرا على الحثيين ثم عقدت معهم معاهدة صلح» (ص 85) مبررا ذلك بتبريرات طالما سمعنا أصداءها بين دعاة السياسات الاستسلامية المعاصرين قائلا «شعرت بأن جيشي قد أنهكت قواه بالأضافة الى أن الحيثيين كانوا قوما أشداء في القتال» (ص 86) وما أن يرتفع صوت تحتمس الثالث برفض هذا المنطق الاستسلامي قائلا ان «المعاملة الوحيدة المجدية مع عدو قوي هذا القضاء عليه لاعقد معاهدة صلح معه» (ص 86) يرد عليه سيتي الأول بأن «معاهدة الصلح بديل معقول عن حرب غير مجدية» (ص 86) ولا يوافق أوزوريس، صانع الرؤية داخل النص، على وجهة نظر سيتى فحسب، بل يبارك إنجازاته ويمنحه مقعدا بين الخالدين.

ويكرس النص بعد ذلك، وفي فصله التالي مباشرة وقبل ان يتبدد أثر هذه الافكار المسمومة هذا المنهج من خلال البرهنة على ان رمسيس الثاني العظيم قد فعل ذلك هو الآخر - لاحظ أنه يقفز على عدد كبير من الفراعنة بين سيتى الأول ورمسيس الثاني لأنه ينتقي من يمكن استخدامهم لتوطيد رؤاه وتدعيم افكاره. فيؤكد لنا ان رمسيس الثاني بعد محاربته للحيثيين في فلسطين والانتصار عليهم قرر عقد معاهدة سلام معهم وتزوج من ابنة ملكهم توطيدا لهذا السلام. ولما يعترض تحتمس الثالث، صوت الرفض، على هذا المنطق متسائلاً «خبرني كيف رضى قائد مظفر بأن يعقد معاهدة سلام مع عدوه ثم يتزوج من ابنته؟» (ص 90) يرد عليه رمسيس الثاني «هو الذي طلبها، ووجدتها مفيدة للطرفين» (ص 90).

أما الجزئية الثانية فهي رفض النص فكرة تحدي القوى الدولية. ويدلل على خطأ هذه الفكرة في العصر الحديث حتى يدعم عن طريق رفضه لها فكرة السلام الاستسلامي بطريق غير مباشر. اذ يلوم محمد على باشا، وعلى لسان من، على لسان تحتمس، صوت الرفض في النص لأنه «لم تدرك أبعاد الموقف الدولي جيدا، فتحديته وأنت لاتدري وعرضت نفسك لقوة لا قبل لك بها» (ص 166) ثم يلومه على لسان الملك خوفو أيضا «ليتك وضعت عبقريتك وأحلامك في تقوية مصر وقنعت بذلك» (ص 166) وما أن يحين أوان الدولية قائلاً له وكيف قادك التحدي للقوى العالمية الى الهزائم المخجلة والخسائر الفادحة (ص 197). وكأن المفروض هو الاستسلام لهذا القوى لاتحديها، حتى وان كانت تحيك لنا المؤمرات وتنتقص من كرامتنا واستقلالنا الوطني.

أما الجزئية الثالثة المكملة للرؤية في هذه القضية الخطيرة فهي أغرب الجزئيات الثلاثة، لانها تتعلق بالدفاع عن اليهود وخلق مكان مرموق لهم في تراثنا وتاريخنا. فهو يذكر لهم مكانتهم الشعبية في عهد أحمد بن طولون (ص 144)، (ص 145) ثم يشير مرة أخرى اليهم في زمن علي بك الكبير (ص 158). ليس هذا فحسب بل إنه يؤسس لهم دولتهم «اسرائيل» قبل تأسيسهم هم لها بآلاف السنين اذ يعلن في محاكمته للملك إبريس في العصر الفرعوني بأنه «جرّض اسرائيل على بابل» (ص 117) والمعروف وهذا ثابت حتى في صفحات (أمام العرش) نفسها أن الاسم التاريخي لهذه المنطقة هو فلسطين وليس اسرائيل المزعومة، ولكنه النص الغريب يريد بعد ان بيّض ساحة اليهود أن يؤكد حقوقهم التاريخية المزعومة وأن يزرع هذه الأغاليط في ساحته وكأنها بعض المسلمات التاريخية البديهية.

وإذا أضفنا الى هذه الجزئيات جميعاً، حقيقة أخرى، وهي ان النص يتجنب الاشارة، في مرحلته الحديثة الى الكيان الصهيوني باعتباره عدواً لمصر وللأمة العربية كلها. بل لا يشير الى عدوانه السافر على مصر في عام 1956 على الاطلاق أو إغتصابه لفلسطين عام 1948. بل ويشير اليه على لسان عبدالناصر نفسه، لمرارة المفارقة باعتباره جيشا متفوقا في التسليح ومؤيدا بأقوى دولة على سطح الارض (ص 194). فالنص وكاتبه معاً لايؤمنان بأن «اسرائيل» هي العدو بل يدعوان بحماس مريب الى الصلح معها. واذا ما وضعنا هذا النص الغريب (أمام العرش) في سياق النص الأكبر (اي أعمال نجيب محفوظ كلها) سنكتشف أن غياب الاشارة الى الكيان الصهيوني باعتباره العدو ليست أمراً جديداً في (أمام العرش) ولكنها حقيقة راسخة في كل كتابات محفوظ التي لم تتناول هذه القضية الهامة، وتعمدت تجنبها بشكل مثير للشكوك والريب. فلا يوجد في أعمال نجيب محفوظ كلها أية إدانة من قريب أو بعيد للصهاينة ولا لأعمالهم الرهيبة. وليس غريبا والحال كذلك ان نجد هذا الاحتفاء الشديد من جانب الدارسين الصهاينة به فقد كتبوا أربع رسائل دكتوراه عنه واحتفاءه هو بهم مع بدايات مرحلة التطبيع الفاشلة.

تبقى بعد ذلك القضية السياسية، وقد أخّرت الحديث عنها لأنها تنطوي على هذه القضايا الثلاث التي تناولتها بالاضافة الى

بعض القضايا المبلورة لأيديولوجية النص الأدبي المتخلفة، والتي تتخلل نسيج العمل كله. وسأكتفي هنا بالاشارة الى عدد قليل من هذه القضايا. هناك أولاً قضية الموقف من المرأة، وهو موقف غريب وعدائي، اذ يحاول، دائما التشكيك في عفافها بفظاظة وسخف كما فعل مع حتشبوت (ص 57). وقضية المثقف الذي يحاول النص تصويره دائما في دور الانتهازي الضعيف الذي يؤثر السلامة إزاء بطش الحكام (راجع تصويره لموقف ابن طباطبا من المعزلدين الله ص 150) ثم محاكمته لابن قلاقس (ص 149 - 151) بينما يتجنب، عن عمد الاشارة الى مواقف المثقفين المقاومة طوال التاريخ القديم والحديث على السواء فالنزعة الانتقائية الطامحة الى التشويه تختار ما تريد، وتتجاهل من وقائع التاريخ وحقائقه ما يدحض ترهاتها. [وهناك ثالثا قضية الثورة التي يحاول النص تشويهها قدر طاقته. ليس فقط من خلال تصويره الماكر لشخصية ابنوم الثائر المصري القديم الى صوت ممرور شكّاء ممجوج يضيق به الجميع ويحتملونه بصبر وسعة أفق دون ان يكنّ له أحد ذرة من الاحترام. ولكن أيضا من خلال السخرية الدائمة من آرائه (ص 53، 94) ومن خلال بعض الحيل البنائية التي تدفع القاريء الى الضيق به وبأفكاره معاً، كحيلة الأفراط في عرضه له وتدخله في المواقف حتى يمجه الجميع ويكرهون مجرد رؤية اسمه قبل ان يفتح فمه بالكلام.

فاذا أضفنا الى هذا موقفه الصريح من عبدالناصر في هذا المجال وقوله «ان تنمية القرية المصرية أهم من تبنّي ثورات العالم، ان تشجيع البحث العلمي أهم من حملة اليمن. ومكافحة الأمية أهم من مكافحة الامبريالية العالمية» (ص 198) وكأن هذه الأمور مفصولة عن بعضها البعض بهذا التبسيط الساذج، أدركنا حقيقة موقف النص من فكرة الثورة.

ومن القضايا الصائغة لأيديولوجية النص أيضا هذا التيار المتلاحق من السموم الرامية الى التشكيك في قادة الحركة الوطنية المصرية في العصر الحديث منذ عرابي «هكذا ثرت من أجل حرية الشعب فجررت عليه إحتلالا أجنبيا» (ص 171) حتى جمال عبدالناصر الذي يكرس للهجوم عليه ثماني صفحات كاملة (191 - 98) وهي أطول جزء خصص لمحاكمة شخصية واحدة في الكتاب بأكمله. مرورا بمصطفى كامل «هذا عجيب كيف تركك الانجليز دون عقاب» (ص 173) او «كان الخائن هو والد صديقك ومؤيدك ومعينك» (ص 174) ومحمد فريد «خبرني كيف يترك زعيم أمته في محنة ليجاهد في الخارج» (ص 177) وحتى سعد زغلول زعيمه الأثير لم ينجح من تجريحه له. ناهيك عن التناقضات العديدة السارية في شتى أجزاء النص والتي اكتفي هنا بمثال واحد منها. انه يعتبر الهجرة نوعاً من المقاومة «وقد انفجرت حركات مقاومة في صورة هجرات جماعية او اضرابات» (ص 123) ويدين عبدالناصر «واضطررت العديد من ابناء مصر الى الهجرة التي لم يمارسوها الا في فترات قهر عابرة» (ص 193)، ولكنه يدين محمد فريد عندما يهاجر للكفاح عن وطنه من الخارج ولايعتبر هجرته نوعاً من المقاومة. كما أنه يصمت تماما عن أكبر حركة هجرة جماعية في تاريخ مصر في سبعينات هذا القرن نتيجة سياسات يباركها النص في فصله الأخير. الا يثير هذا كله المزيد من الدهشة والتساؤلات إزاء هذا النص الغريب؟ الا يدعونا هذا الى اعادة نظر جذرية في كل ما كتب نجيب محفوظ في ضوء مواقفه وكتاباته الأخيرة؟

مهدي جبر

ظلال

كانت الساعة الواحدة حين شعرت ليلى بتخدر ساقيها، وبتصلبهما تحت الفراش، وهي تدس يدها المقرورة في عمق فخذيها الدافئين، فتشعر بالراحة والامتلاء، وبدفق من الحنان يغمر حتى شعرها المنسكب تحت السرير.

كانت وحدها في الغرفة حين سافرت صديقتها. لاتدري لماذا لحقتها الى المحطة... كان افقها يتسع، يتمدد بلا نهاية. اندهشت. ذلك هو الشعور الذي راودها تحت الفراش، وفوق سكة الحديد. ترى لماذا ذهبت الى هناك وحيدة بلا ناس، بلا قطارات؟ لملمت نفسها. ذعرت. ماذا لوفاجأهم احدهم، لو أخذها بالقوة؟ قضمت اظافرها وهى تقترب من مكاتب المحطة. تنفست الصعداء حين مرق بعض الموظفين يتبعهم شرطي بخطاه المتسارعة، اختفوا في الدهليز.

كانت الريح شديدة. تجوب أرجاء المحطة، صفعتها الوحدة من جديد، وهي تصغي لوقع أقدام ثقيلة ولنداء قادم من بعيد وراء القضبان الغارقة في زرقة لامتناهية من سماء مثقلة بغيوم بيضاء تحلق فوق شط العرب. التمع في عينيها بريق من الأمواج المتدافعة مع صدى اغنية انبثقت من قلبها الراكض فوق القضبان، استعذبت وحدتها ودفء صوتها المتدفق. كانت تغني. صفعتها ريح عاتية بعثرت شعرها الكستنائي وتنورتها الرمادية التي انحسرت عن ساقين باردتين راحت تسترهما وتقترب من صفير حاد لرياح اخترقت سياج المحطة واقتلعت بعض الأشجار. وحاصرها من جديد دوي الغارات الذي تخافه دائماً. شعرت بدوار وبقصف شديد. ترنحت فوق القضبان. كادت أن تسقط، فقد تعثرت بجثة ملقاة تحت صنوبرة وارفة. كان ثمة جندي يغفو تحت الريح والأوراق تتساقط حواليه. وقد انفتحت عيناه الخضراوان على صفحة زرقاء من سماء ملبدة بالغيوم، وشبح ابتسامة وادعة يهل من جبينه الناصع.

شعرت بالأمان وهي تنظر نحوه، وتنحني عليه، التصقت بجذع الشجرة وعيناها لاتبارحان عينيه.

سكتت صافرة الانذار وبدأ القصف. سمعت دوياً هائلاً. كانت قريبة منه بل رأت حقيبته الصغيرة التي بعثرتها الريح فتطايرت منها بعض الاوراق التي احتضنت الرصيف أو تشبثت بالقضبان. كان البرد يسري في عروقها. ارادت أن تتحرر من الشجرة لكن ورقة بيضاء التصقت بقميصها. وبصعوبة استطاعت أن تدسها في حقيبتها وتمسك ثانية بالشجرة وبتينك العينين اللتين تشعان دفئاً. وزايلها ذلك الاحساس المبهم والدوار المفاجيء الذي يعتريها إبّان القصف وغادرها الرعب، لكنها أحست بظلال رقيقة من الخوف تنعكس على صفحات قلبها وهي تتنصت لأزيز قنبلة مرقت فوق المطار وتركتها حزينة، خائفة لاعلى نفسها. بل على ذلك الجندي الذي قرحت الحرب عينيه فنام نوماً عميقاً.

كانت تحتضنه بنظراتها وتحنو عليه. فقد لمحت فيه شيئاً ما، شيئاً افتقدته طوال الحرب.

انتبهت الى نفسها، لقد تمادت كثيراً، ماذا لويستيقظ الآن ويراها؟ مسكت ازرار سترتها، عضت شفتها لكن عينيها لم تغادرا عينيه. انه لا يتحرك، ساكن. ذعرت، أكان ميتاً؟ لماذا لاتهزه المدافع، ارادت أن تهرب، وقفت، رأته يتحرك، يفتح عينيه، تند منه صرخة.

ـ لا.. لا

أفلتت يدها من الشجرة، سمعته يتأوه:

ـ شيء اليوم. شيء غداً.

كان النعاس يرتق عينيه، رآها تبتعد، تضمحل، تتوارى خلف محطة البنزين، صارت قريبة من السفن. تناهى اليها صوت قطار قادم، توقفت، كان القطار قد وصل الآن، والجندي يلوح لها من بعيد.

رفعت الغطاء، استخرجت من تحت وسادتها ورقة بيضاء وتنبهت الى شيء ينقر على النافذة. تنصت، مدت يدها نحو الستائر وأزاحتها قليلاً، كان المطر يضرب الزجاج ويغمر الشارع المليء بالمصفحات والناقلات العسكرية الذاهبة الى الجبهة. وثمة عينان خضراوان تغرقان بالعتمة وبمطر ناعم يخترق الشارع والناس ويتركها وحيدة تفتش عن معنى تلك الكلمات والأرقام البهمة على الورقة.

نهضت من السرير، فتحت غرفة الحمام، اشعلت النار، وأطلت على صف طويل من أشجار الصنوبر. ابتسمت، فرحت من اعماقها، كانت صديقتها تركض نحوها وفي يدها رسالة.

أصيبت بخيبة فقد كتب لها كل شيء لكنه لم يكتب شيئاً فقد انمحت الحروف ولم تستطع قراءتها، كانت كل رسائله ملطخة بالطين وبمطر ينزلق على الحروف فيطغي على بعضها البعض ويسيل خط ارجواني من الأعلى ويخترق منتصف الورقة، ويضيع في ألسنة راجفة من النار والرماد.

كانت تلك أول رسالة تأتيها. ومر زمن نسيته تماماً حين رن جرس الهاتف، كانت الطالبات قد نزلن الى العشاء، وبقيت وحدها على شرفة القسم الداخلي ترمي بصرها نحو الحدود حين خطر شخص ما. ذهبت الى الهاتف، لم يستطع وقتها أن يقول شيئاً، كان يتلعثم وخمنت بانه هو. وهناك رأته تحت قضبان الصنوبر والمطر يغمر الشارع، ومن بعيد لمحت عينيه الخضراوين وحقيبته، بقي ساعة لم يقل لها شيئاً، لقد قالت عيناه كل شي.

الآن احست بطعم ذلك اللقاء وحرارة ياه، وبدفء المطر الذي غمر شعرها وسال فوق نهديها العاريين.

وثانية أطلت من النافذة، كانت مظلة الصنوبر خالية، لا أحد يمر، لا أحد يقف ورأت الاشجار تمتد وتنفتح على رشاش ناعم من مطر يتوقف قليلا فوق الصنوبر. قبل أن يلفه الغياب الذي سكن اعماقها الآن، لكن ورقة ما، ورقة صغيرة من (ورق الرشيد) سقطت على قلبها صارت سعيدة ،لقد كتب اليها لاول مرة بخط واضح..

أحستّ بجسدها طرياً ناعماً يكاد أن يضيع في سحابة من البخار الكثيف راحت تبحث عنه، تتحسسه وكأنها فقدت شيئاً عزيزاً، شيئاً غالياً.

لقد غاب.. رحل، لاتدري أين. بحثت طويلا في عنابر الموتى وقبور الشهداء عن عينين خضراوين ضاعتا في العتمة الشاملة كمطر نام تحت الصنوبر.

محمد آدم

آية من سورة الموت

(استهلالْ)

البحرُ أستوقدَ ناراً
والشمسُ اختبأتْ خلفَ الأجرانِ
وها هو رخٌ الأرضِ
يهشُ على أجسادِ الموتى
الفقراءْ

جسد من حمأٍ مسنونْ
نارُ تستوحشُ بالأسوارْ
أرضٌ
تتغلفُ بجرادٍ لم يُخْلَقْ من قبلُ
وأزمنةٌ
تتجرجرُ خلفَ حصانِ الوقتِ

الأشهبْ
لهبٌ يخرجُ من خمشاتِ الطينِ
وزبدٌ
يطفو فوقَ نباتاتِ الحنطةِ واليقطين
وكابوسٌ يخلعُ هيئتَهُ في صورةِ كهلٍ

وامرأةَ
تحملُ في دبٍ قطبيْ
نبى يكشفُ عن زيفِ الواقعِ
ويزورُ أختام التاريخ
يزلزل اسوار الملكِ
ويهزأ من تيجانِ العرشِ
ويستوقدُ نارَ الله،
ونارَ اليودِ
ونارَ الصبغاتِ المرئيةِ في أشجارِ الجميزِ
وأعشاب السنطِ البرى
وخوخِ الأشياءِ،
وطرح البحرِ
وضفدعةِ الماءْ.

(وجه)

أتسللُ في كلِ صباحٍ حينَ تنطُ الشمسُ
على أبوابِ دمشقَ
ودمشقُ تقاتلُ أفراسَ الماءِ
وأشباحَ الحجبِ المدفونةِ في كرسىّ العرشْ
الخشبِ
الملآنةَ بالأسوارِ . . وأسماكِ
الفجر الوحشّي.
إقرأياْ
ياْ
غيلانْ
لستُ بقارىْء
إقرأ

يا .

غيلانْ

لستُ الأولَ . . . والأخر

إقرأ

يا . .

لستُ الظاهرَ والباطنَ

إقرأ

أو تقتلْ

(غينْ) . . .

غَيْمٌ هى الأشياءُ . . فاتحةُ لحباتِ التلاهى

والمدائنُ أكمةُ الترغيبِ والترهيبِ

والناسُ

استجاروا في فجاج الطينِ

من نُزُلِ الجحيم

استنفروا نفراً من الرمم القديمةِ والرمالِ

استوقدوا نارَ الحرابِ

فهبتْ

عاصفاتُ الشر تجتاحُ البداوةَ والرغاوةَ

آهِ

استخلصوا زُبرَ الحديدِ

استصرخوا في الأرضِ قاتِلَهمْ

فقاتلهمْ

وكانوا كالطيورِ الطاوياتِ على الدماءِ

زعافها

أعرافهمْ تبدو مجنحةَ الجوانبِ

تستطيلُ إلى سماواتِ التوقدِ كى تصيبِ

الغيبَ

بالغيمِ المرابطِ تحتِ أقبيةِ الثغورِ

النارُ فاتحةُ التشهى

والمشاعلُ مربضٌ للقتلِ
موقدُ للجمر
والعشبُ النَضيرُ على ضِفافِ الوقتِ يستلبُ
الزهاوةَ
يستعيدُ الصخرُ أحصنة التساؤل
والبحارُ تفيضُ في زمنِ النزال
وها هو الليل الحلبيئ المسافرُ
صوبَ قبرةِ الشواطىء
يستزيدُ القتلَ
يركبُ مهرةَ الحلم الأخير
ويحتمي بي في الظلالْ

(صوت)!!

لِمَن الملكُ الآن
قلْ هذا الوقتُ هباءْ
لكن ماءْ
لكنْ
دمْ
يتجمعُ ثبجُ الوقتِ على قضبان الجمرْ
يتسكعُ ليلُ الصمتِ على سُقُفِ النخلِ
المبثوثِ بأطرافِ الأرض
يتهدمُ بيتٌ ليتيمين
كان جداراً يسَّاقطُ في سُحُبِ الوقتْ
يتضوا زبدُ
تحتَ الجنبينْ
أفراسٌ تأتي من أقصى الأرضِ تغني
لطيورِ الوحشةِ
ثم تبخُ الفجرَ على أرغفةِ الغرباءِ
وتعطي

أجنحةَ الوقتِ لتنينِ الموتْ
ألقٌ
يخرجُ من جوفِ فراشةِ حقلْ
طفلٌ يلهو بفجيعته
ويداري جوعَ الأرض بأكوامِ الدْم
سمكٌ
يتكاثُر تحتَ شباكِ الوهمْ
قمرٌ
يتصيدُ لليلِ خطيئتهُ

(صوت)

لِمن الملكُ اليوم
أفراسُ الدهشةً تغدو أرغفةً من سنطٍ
وجرار من صوانٍ يتداخلُ في أشرعة
البحر الراكضِ خلف الأقمارِ المدهونه
بالاسمنتْ
ونوافيرِ الدمْ

(وجهٌ)

أتغسلُ في عُشْبِ بلادي
أغدو كومةَ أحجارٍ فوقَ تلالِ بلادىْ
وبلادي
غافيةٌ كعروسٍ في ثوبِ جنازْ
اجراسٌ صدئت من تكرارِ الدق
المملولِ الهامدِ في رمضاءِ الزمنِ الأجوفِ

والأمكنةِ
الفسدانهْ
منْ
يدخلنى فيها غيمةْ؟!
نجمٌ
من أطنانِ الوجعِ المسنونِ
وأنيابِ القهرِ الفاحشِ
والعشقِ الدوارْ.
رملةْ
تتخفى تحتَ سرابيلِ النوءِ
وشراعاتِ البحرِ الصخابِ
ودواماتِ الريحِ العاقرْ
ادخلنى
ياوجعي طيراً يتابطُ طيراً
كيْ
أرقصَ في حضنِ بلاديْ
آهِ
بلاديْ

(أغنية لغيلانْ الذي لايسمعْ)

غيلانُ
غيلانُ
يامقتولْ
الأرضُ
قدستكْ
والشمسُ

حوطتكْ
والنارُ
طهرتكْ
غيلانُ
يادمشق
لما يرى أسيرْ
في
سجننا الكبيرْ
وبقعةِ الغسقْ
وقطرة الدماءْ
غيلانُ
يادمشقْ
غيلانُ
يافضاءْ

(تأويلْ)

ألبستنى القرى شمسها!
بللتنى بذراتِ أوجاعِها!
كنتُ طفلاً
أمرُ على سكةِ النهرِ
النهرُ
هذا الأليفُ الغريبُ المشاكس
بللَ أعضاءهُ بالحشائشْ
والشمسُ صهدُ القرىٰ والخضوعْ
والشمسُ
نارُ الصلابةِ والقهرِ فوقَ القرىٰ
والكفورْ

النجوعُ البعيدةُ كانتْ تخلّعُ أشكالها
فوقَ وقدِ الرمالْ
إنكسار التروسِ الصديئةِ فوق زنودِ
الصبايا
أهِمُ
فيغتالُنى سلمُ الوقتِ
أرسمُ وجهَ بلادي بقطرةِ دمْ
وبقعةِ ضوءْ
وأرجوحةٍ من فضاءْ
وجميزةٍ من فطيرِ الطحالبْ
أركضُ خلفَ التلالِ التي يتقابلُ فيها
النهارُ بمعشوقتهْ
ويغنىْ!!
«فوق بلادى الجريحهْ
ألقني مطرا
فوق بلادى الكسيحهْ
ألقني قمرا
فوق جوعِ القرى
القني شجرا»
يستأنفُ الوقتُ بعضَ انكساراتِهِ،
والنهارُ يعودُ لظلِ البلادِ الغريقةِ
والليلُ هذا الذي شجَّرتْهُ الدماءُ
واستراح على سكةِ الهالكينْ

(الآن)

شعبُ يطلعُ من أعوادِ الصبيرْ
وأغبار الروثِ المطمورِ على أجرانِ القهرْ

يغمس أحماضَ الوقتِ بأضغاثِ الحُلْمْ
ويمشى
هلْ شعبُ يأتىْ / يتقدمُ
يأخذُ اعقاب الخبز الشمسيّ
المحروقِ على أفواهِ الجوعى / ثمَّ يخطط تاريخ
القتلِ وتاريخِ السبىِ وتاريخ الغيماتِ
الأخرى
تابوتُ يتقوى في سفنِ الأسماكِ
البريةِ
وقروشٌ تقرضها حلفاءُ الوقتِ
وأعراسٌ
تنصبُ فوق جنازاتِ الأرضِ
ومآتمُ تمتدُ
وتنقضُ
وتنفضُ.. وتمتدُ
لتبدأ تياراتِ الريحِ المضفورةِ فوقَ سفوحِ
الكبو المتكومِ في بركانِ الوقتِ
ومخبار الصهدْ
هلْ تسمعنىْ
هذا الطلح لمن؟
لمن الطلح الان لمن؟
للأرضِ النائمةِ على بركانِ
الظنْ

(صوتْ آخر لغيلانْ)

أحياناً
أتسكعُ في حاناتِ العسس المبثوثينِ كجرذان

القمحِ المصفر على أبواب دمشقَ
أراقبُ أحوال الفقراء. . وأرعى أصلاب
الله علي الأرضْ
والأرضُ الخوانةُ تبدى أشياءَ. . وتخفى أشياءَ
وأراقبُ هذا الطيرَ الليليَّ السابحَ حين يحطُ
على جُمار النخلْ تفيض
آهِ
امتلأ البحرُ
جربْ لن تلمس قاعَ النهرِ
ولنْ تصلَ الأعرافُ طيوفَك أو خيلك
ظلك أقصرُ مما كنتُ تودْ
والشمسَ الخائضة الدوارةُ تغزو الأفق المربدْ
وتفردُ فوق الأشجارِالرملية أثوابَ القهرِ
الأسودْ
ثم تمدُ ذراعيها لليلِ المتراصِ على حافاتِ
الصهدْ الأجردْ!!
آه
تتقيح كلُ الأجسادِ المحروقةُ تحت عواءِ
الجوع الصلدْ
هلْ يممتَ مساءً شطرَ المسجدْ؟
لا
أقصدُ باب دمشقْ
أعفر قلبى بهواء دمشقَ الطيبْ
أنثرُ
فوقَ بساطِ الريح غيومَ البرقِ
وأقعدُ تحتِ سماواتِ الخوفِ
أستسقى أكوام الطينِ. .
وأرعى الجوعَ الصاهل بين العشبِ وبين
الرملْ

أخطط أشكالَ الحبر النابتِ تحت
شقوقِ الشمسِ المغضوبةِ
والريح الغضبىٰ
ينهشنى طيرٌ تنينىٌ جارحْ
انهشهُ
لكنْ
يهوى فوق حبيباتِ الطينِ البلّوريِ
وينفثُ فيه الدمْ
وقطرانَ اليتمْ
ماذا يحملُ صوتُ البومِ القادمِ من بين قصور
أمية
والريحُ السوداءُ . . . الصفراءُ . . . الخضراءُ
تشققُ أرجاءَ الكونْ
وتبنى في كل مكانٍ مملكةً للإنسانِ
الريحُ البركانْ

(رغبة)

ابتدأ الزمنُ الصعبُ
وأنت تداهمُ نفسكَ
هلْ تتكسرُ مثل الجذرِ الرخو على عتباتِ
الطرقِ الصلدةِ؟
أم تتفادى الريحَ السواحةَ
تدخلُ نفسكَ
أوتغلقُ أبوابك من دونك
والبيتُ خلاءٌ
والأفقُ خلاءٌ
والأنسانُ الراكضُ فوق الجمرِ
المشوى يموتُ ويتركُ في تجويفَ العينينِ

سواحلَ من جزر الخوفِ الأجرد
تملأ جمجمتك،
وكتابَ الدرسِ الأصفر
بذبابِ الوقت
والأرض الراعدةُ العاقرْ لا تعطى الا من
خانوها في أطباق الصمتِ الاملسْ
منْ
يلقي بى في نارِ الجوعِ أفورُ كثورٍ
أتقلى
كالسمك الوحشّي المسنونِ بأنياب
البحرِ اللجى
الهائجْ!

(اشتعال)

ارمى زبدى فوق الأجسادِ العطشانهْ
تلقفهُ الشمسُ
- تبخرهُ -
بقعاً
بقعاً
فوق فراشِ الارض الهيجانةْ

تنفجرُ الاشجارُ الخضراءُ
ويمتزجُ البحرانِ الأحمرُ والأسودُ
يخرجُ مزجُ ثالثْ
يمنحُ شكلَ الأرض براءتها
وبداءتها

(خاتمة ليست لغيلان)

شمسُ الاقامهْ
البلادُ لها في الدماءِ علامهْ
وها نحنُ نسكنُ جوفَ التوابيتِ
نحفر في الصبح
نصيحُ
أرغفةً
أبداً
يتضوأ منه الجذور وشامهْ
آه
من سيضيُء الحريق
ساكنٌ في شواشى القرى والبرارى البعيدة
والنهارِ الغريقْ
يوجد أفراسهُ
ويزور المدائنَ - في الليلِ -
يهتزُ مثل الكرنبِ
وتأتى
التويجاتُ مغموسةً بالتشهى
وتبقى البلادُ قتامهْ
فاسقنى بالندامهْ
واسقنى بالقيامهْ
لعلىّ
أزورَ البلادَ التي أعشقُ الآن ابناءهَا
في النهارِ الزنيمْ
تحتَ شمس الاقامهْ

جيمز جاك جندن

الثقافة والتركيب الطبقي المعاصر

ترجمة : عبد الواحد محمد

لقد أولت الرواية الانكليزية دائماً اهتماماً كبيراً لفكرة الطبقية وتصنيف الانسان لمجتمعه على اسس اجتماعية وجغرافية ووظيفية ومادية. فالروائي هنري فيلدنك صور بطله في روايته (توم جونز) أنساناً طبيعياً وقارنه بالعامل والسيد الريفيين وبالبروليتاري المديني في بواكيره وكذلك بالمثقف اللندني. وفي القرن التاسع عشر غالباً ما تناول الروائيون من امثال ديكنز وجورج اليوت وترولوب التصنيفات الطبقية ومشكلات السعي للتحول من طبقة لأخرى. وفي تحديدهم المجتمع في أطر طبقية عمل اولئك الكتاب جميعهم تحت تأثير الزعم القائل بأن بيئة الانسان الاجتماعية هي التي تشكل الى حد بعيد مواقفه واستجاباته ازاء العالم. الا انهم، على اية حال، لم يلغوا أمكانية وجود البطل المتفرد ذي المزايا الشخصية، او البطل ذي البصيرة والفعالية غير المستسلم لتأثيرات الزمان او المكان. وفي الوقت نفسه أقتضت شروط الرواية الاجتماعية، بالنسبة لغالبية الشخوص التي تناولتها، بأن يكون الزمان والمكان والاسرة والوظيفة عناصر فعالة في قولبة وشرح ماهية الفرد. ففي رواية القرن التاسع عشر، كما في روايات ديكنز، كان يوضع البطل المتفرد والمتميز غالباً ازاء مجتمع تتضح وتُصنف جميع المؤثرات الأخرى فيه بأشكال طبقية صارمة. فالبطل كان يمثل الفضيلة، اما الاخرون فكانوا يمثلون الرذيلة او الضحالة او الغباء. مع ذلك أصبحت الطبقية عبر تطور الرواية الوسيلة المناسبة لتوضيح التواتر الذي تحدد به البيئة الاجتماعية الفرد.

ومما توفره الروايات من تاريخ اجتماعي دقيق لفترة المائتي سنة المنصرمة نجد ان التركيب الطبقي في انكلتره لم يكن صارماً تماماً، فالاشخاص الفعالون والموهوبون كانوا قادرين دوماً على التفكير بالتحول من صفة اجتماعية لأخرى. الا ان عملية التحول هذه لم تكن يسيرة كما لم تكن ناجحة دائماً. وكان ثمن التحول غالياً بصورة او أخرى، لكن امكانية التحول متوفرة. وغالباً ما يؤكد الكاتب المثقف الجاد على مثل هذه الامكانية وذلك لاهتمامه بتفحص المجتمع في أعقد خواصه واكثرها تضارباً. ومثل هذا الكاتب يميل الى أغفال ذلك الرهط من الرجال ممن ينظرون الى الطبقية عادة على انها امتياز مقبول وحتى سند مقبول، ويلتفت بأهتمامه الى الرجل المتفرد الذي ينظر الى الطبقية على انها مشكلة او قضية محيرة. وعلى هذا الاساس زيفّ بعض الروائيين التاريخ الاجتماعي قليلاً بمبالغتهم في أضفاء الاهتمام بالتركيب الطبقي الذي لايفكر به كثير من الناس ابداً. وفي القرن العشرين اصبح واضحاً ان التركيب الطبقي صار أشد تداخلاً واصبح الاشخاص يتحولون من طبقة لأخرى بمزيد من اليسر والسرعة،

فتعاظم الجماهير المثقفة وتعاظم الفرص التعليمية اتاح المجال امام اعداد هائلة من الناس بأن ينالوا المهارة والاهتمام الضروريين للتفكير بتغيير سماتهم الطبقية. فقد اشاع المذياع، والتلفزيون حالياً، النبرات اللهجية التي كانت سمات طبقية من قبل على نطاق واسع بحيث اصبحت هذه النبرات عند كثير من الناس وسيلة لوضعية مازحة ودرامية اكثر منها وسيلة لاظهار علامة مميزة لسمة طبقية. علاوة على ذلك ان مشكلات المجتمع البريطاني الطاغية لاسيما منذ الحرب العالمية الثانية ليست مشكلات طبقية، لأن الرعب من القصف الكثيف بالقنابل والوعي العام بالحرب النووية لايشكلان مواقف من الممكن تصنيفها او تبيانها على اساس المفاهيم الطبقية التقليدية. فالانسان في القرن العشرين أقل أطمئناناً الى قدرته على البقاء حياً يُرزق. واصبحت السمة الاجتماعية المميزة له، سواء في لهجته او طية صدر سترته، ذات دلالة قليلة الشأن في نظره. وفي الوقت نفسه فقد مالت التغيرات الثقافية وضيق الشقة بين المشكلات العالمية الى جعل التركيب الطبقي أقل صراحة واقل ملاءمة للاوضاع الحالية. لذلك فأن مؤثرات ثقافية واجتماعية أخرى هي التي ادت الى جعل المسائل الطبقية جزء ملفتاً للانتباه في الرؤية. ففي القرن العشرين، وفي المقام الاول قلَّ ايمان الانسان بنفسه وبالانظمة السياسية والميتافيزيقية التي ابتدعها في غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. كذلك قلّت ثقته بالتقدم والفضيلة وبالتفرد الاستقلالي لذاته. اما مثقف القرن التاسع عشر فغالباً ما اكد على الصفة البطولية الفطرية التي تفوق الوصف احياناً، بكونها قيمة أنسانية اولى، وعدَّ المجتمع والطبقة سدين عائقين إمامها. وعلى الجانب الآخر، طالما راود مثقف القرن العشرين الاحساس بأن البطولة والتفرد مسألتان اسطوريتان وعدَّ المجتمع والطبقة عنصرين مؤثرين في صيرورة الانسان. وبنظر الكاتب المعاصر اصبحت الطبقية مادة للمعالجة والتحليل والتشريح وليست صورة لسد عائق في مواجهة الفرد. وأصبحت الطبقية أيضاً بنظر الكاتب المعاصر اكثر قابلية للمناقشة واكثر تناولاً من تلك الصيحات الخاصة بأنقاذ العالم او بمصير البشرية، ولما كنا نعيش في عصر خال من التطمينات السياسية والميتافيزيقية على النطاق العالمي، نجد المثقف غالباً يحدد دائرة نقاشه ويتحدث عن مشكلة أجتماعية بعينها لأنه يستطيع ان يستخلص منها مزيداً من المعنى يفوق ما يستطيع استخلاصه من مشكلات الحرب النووية او الميتافيزيقية، فالطبقية، بالنسبة للمثقف المعاصر، تنفع غالباً كتعويض محدد ومعقول عن المشكلات الاعظم والاكثر طغياناً. انها موضوعة محددة يستطيع التعبير عن سبيلها عن شيء من الوعي والاحاطة. أضافة الى ذلك، فزيادة تداخل التركيب الطبقي وزيادة اعداد الناس الذين غيروا او اغفلوا سماتهم الطبقية، قد اديا الى وضع المشكلات الطبقية تحت بؤرة التركيز الحاد. وبأزدياد اعداد ابناء الطبقة العاملة المتخرجين من الجامعات اصبحت الفروق الحادة بين الاصل الطبقي والوضع الجديد واضحة ومهمة كما أصبحت مادة للرواية والمسرحية الاجتماعيتين.

ففي جزء كبير من الادب المعاصر يضرب البطل المثال على تلك المواقف المتغيرة تجاه الطبقية. وفي اعمال اِمّز ووين وفيليب لاركن وغيرهم، غالباً ما يوصف البطل بأنه يقف عند نقطة بين طبقتين: اي بين الطبقة الدنيا او الطبقة الوسطى الدنيا التي يتحدر منها وبين الطبقة العليا التي أوصلته ثقافته وقدراته اليها. وهؤلاء الكتاب انفسهم لاينحدرون من الطبقات الدنيا، بيد ان الكاتب المعاصر، لمقصد معنوي، غالباً ما يضع بطله في موقع اجتماعي أقل من موقعه هو. وهذا الموقع هو الذي يخلق المشكلة المركزية لانسان مكيف ببيئة معينة وهو يسعى للتحرك ضمن شروط بيئة أخرى. فـ (جيمي بورتر) المثقف والمتزوج من امرأة انيقة يدير كشك حلوى في مدينة (مدلاندبة)، اما (جيم دكسن) فيتحدى الجامعة الارستقراطية بتفضيله البيرة والنكات العملية السوقية عليها. وهذه الشخصيات من ثمار عصر يستطيع الناس فيه التحرك بين الطبقات بمزيد من اليسر، وهي شخصيات تعرض التوترات الشديدة لمجتمع متغير بسرعة. حقاً ان المشكلة الآن ليست المشكلة ذاتها للبطل (الديكنزي) الذي كان يصارع من أجل ان يجد نفسه ضمن مجتمع أرقى. فالبطل المعاصر كـ (جيم دكسن) لايصارع كثيراً، وهو نسبياً اقل بطولة من البطل الديكنزي. فما من فضيلة فطرية او نشاط استثنائي لديه تحفزانه للقيام بمحاولة متفردة لاقتحام التصنيفات الاجتماعية، ثم انه لايملك الاستعداد تقريباً كصنوه من القرن التاسع عشر الذي كان يقايض هوية طبقية بأخرى غيرها. في الواقع ان البطل المعاصر، كالبطلين جون كيمب وجارلز لوملي، ما يزال، في بعض الوجوه، جزء لايتجزأ من الطبقة التي يتحدر منها وانه غير راغب وغير قادر على التحلل من جميع مواقف تلك الطبقة، لاسيما حينما يكون غير واثق تماماً من البديل الذي يهجر من اجله مواقفه. وبخلاف الابطال في أعمال ديكنز وفيلدنك لايكون البطل المعاصر روحاً نادر المثال. الاحرى ان يكون البطل المعاصر نفسه صورة

لاحدى القضايا المركزية لذلك المجتمع المتغير. ففي العصور الاولى، لما كانت تبدو القيم الاجتماعية اكثر ثباتاً، استطاع الكاتب ان يعتمد على نشاط البطل وخاصيته الاستثنائية وان يميز المجتمع تمييزاً سطحياً بقدر ما يواجه به البطل من خيارات ثابتة. لكن، في اواسط القرن العشرين، كانت تبدو الخيارات الثابتة أبعد ما تكون عن الثبات وكان يبدو البطل شخصاً لا أستثنائياً ولا فاضلاً بصورة أستثنائية، انما بدا بحقيقته نفسها كنتاج للمجتمع. ومن المؤكد ان البطل اللابطولي ليس من ابتكار الحقبة الاخيرة كلياً، اذ ان كتّاباً مثل آرنولد بينت في بدايات القرن العشرين قد صوروا عالماً اجتماعياً دون بطولة اودون اي مبدأ للفضيلة. مع ذلك فقد أصبحت الشخصية اللابطولية هي السمة القياسية العصرية للروايات في بريطانيا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. وأصبحت الشخصية اللابطولية الاستثنائية هي شخصية الانسان الاحمق او الانسان العائش تحت تأثيرات مثالية ولى زمانها او في ظل تظاهر فارغ.

ففي الرواية والمسرحية المعاصرتين يكون الرجال، الى حدٍ بعيد، نتاجات الزمان والمكان حيثما يولدون ويتربون لذلك يصرف الكتاب وقتاً طويلاً في تحديد ووصف وتفسير الزمان والمكان. ففي اعمال آمز ووين ودورس ليسنك وغيرهم غالباً ما تصور المواقف المتغيرة تجاه الطبقة والمجتمع على صورة صراع بين الاجيال وغالباً مايتخذ من الاباء امثلة على المواقف الاكثر قدماً وتزمتاً والاشد ولاءً بمقارنتها بمواقف الابناء الاجتماعية الاكثر مرونة. فبالنسبة للروائي الشاب (ديفيد ستوري) تكون المسائل الطبقية ذات اهمية مركزية، وتمثل اعماله مدخلاً نموذجياً نوعاً ما لمثل هذه المسائل. وهويستخدم الاباء ايضاً لكي يصور المواقف الاكثر قدماً، تلك المواقف التي لم تعد تتلاءم مع حقائق التجربة الحياتية. فالبطل آرثر ماكن في رواية ستوري الاولى المسماة (هذه الحياة الرياضية 1960) ولد فقير من ابناء الطبقة الوسطى الدنيا وكان يسعى لنيل المال والنبل بما ناله من شهرة في احتراف لعبة الركبي في احدى المدن الشمالية. وبتعاطيه هذه اللعبة كسب مالاً وعشيقة وثياباً زاهية وسيارة جيكوار ذات طاقة حصانية عالية. ومع ان ابويه قد علماه دائماً بأن المال وسيلة ضرورية للحصول على جميع الاشياء الثمينة، الا انهما ما زالا يكنان اشمئزازاً طبقياً لأي شكل من اشكال الحياة التظاهرية. وبحكم انتمائهما الى طبقة معينة فأنهما يلتزمان بدمج غير مقبول للمادية و النبل، وهو الدمج الذي يجده آرثر، حينما يبدأ بكسب المال فعلاً، بعيداً كل البعد عن النجاح. انهما لايريان بأنهما كانا قد ساعدا على خلق هذه المشكلة لارثر. وبما انهما طيبان فقيران مهذبان ومتدينان فقد أقتنعا بأن حصول أي شيء للفرد انما هو من صنعه بالذات. اما رواية (ستوري) الثانية المسماة (هروب الى كامدن 1960) فأنها تتناول مشكلات الجيل القديم على نطاق واسع. فالبطلة ماركريت ثورب ابنة متعلمة لعامل منجم مجد في عمله. ومع اعتقاده الجازم بأهمية التعليم كمدخل لحياة أفضل من الحياة في حفر المناجم، ومع كفاحه من اجل تعليم ولديه، الا انه شعر بالقلق لمّا تبع ولداه طرائق مختلفة عما ألف من طرائق. فأبنه المتعلم، المحاضر في جامعة مبنية بالأجر الاحمر حالياً، لا يريد ان يتزوج في الكنيسة، ويجادل في قضية اهمية الاسرة، اما ابنته ماركريت فتنتقل الى لندن وتعيش مع رجل متزوج. وبسبب علاقة ماركريت الغرامية يصاب الاب بالمرض ويلقي باللوم كله على التعلم ويندم اشد الندم لتعليمه ولديه. ماكان يريده هو ان يمنحهما تعليماً مشروطاً. كان يريد ان يبعدهما عن حياة حفر المناجم شرط الا تؤدي العملية التعليمية الى تغيير أي من مواقفهما الاجتماعية والاخلاقية. كان يرغب مراراً وتكراراً لو ظل ولداه ملتصقين بطبقتهما ولم يتعلما ابداً مواقف الشرائح الاجتماعية الأخرى. إن اوصاف ستوري للاباء في هاتين الروايتين تصلح بأن تكون امثلة جيدة لانها لاتنطوي على خبث ونية سيئة تجاه الاباء. ببساطة ان اولئك الاباء يقدمون مواعظ عن قيم غامضة كالمال والتعليم دون ان يعوا تماماً ان كسب المال حقاً واكتساب التعليم حقاً سوف يقودان المرء الى الوسيلة والقوة اللتين تبعدانه عن القيم التي تتمسك بها الطبقة الوسطى الدنيا بشدة. وبالمثل ان والدي (جون كيمب) في رواية (جل) لفيليب لاركن غير واعيين بأن التعليم سوف يؤدي الى تبدل جوهري في مواقف جون. فقد شجعا جون على السعي من اجل الحصول على زمالة دراسية في اكسفورد، وبرأيهما ان العمل بجد من أجل الحصول على الزمالة هو بالضبط شبيه بشق الانسان طريقه في دكان او مصنع. وكان التعليم بنظرهما كلمة سحرية وهو الذي سوف يقرر مستقبل جون.

ان ستوري ولاركن لايعترضان على التعليم نفسه بل على هالة القيمة المتراكمة حول التعليم بالنسبة لاشخاص لم يجربوا حقيقته ابداً. انهما يعترضان، كما يعترض كتاب معاصرون آخرون، على المثاليات والطموحات الغامضة، وعلى شيء ارقى واجمل مرتبط ارتباطاً غامضاً بمفاهيم معينة للجيل الاقدم. ففي

اعمال كلا الروائيين يعتقد الاباء بالشعارات وبمخلفات عصر آخر ارتبطت فيه حقائق التجربة الحياتية بجاذبية غامضة. ومن خلال هذه الشعارات والمثاليات الغامضة يُنظر الى الجيل الجديد وهو يسعى للتعامل مع التجربة تعاملاً مباشراً وفردياً بكل صورة ممكنة. في الحقيقة عجل التعليم في تحطيم المثالية الغامضة وأبان حقائق التجربة الشخصية والاجتماعية بصورة مضاعفة، وهي الحقائق التي لايمكن لشعار او فكرة مثالية ان تلخصها بدقة وسهولة. لقد ساعد التعليم على تأكيد الصراع بين الاجيال الى حد بعيد.

إن البطل المتكرر الظهور في الرواية والمسرحية المعاصرتين هو ذلك الشاب الذي ساعد التعليم على جعله انساناً مختلفاً عن ابيه. فالحاصلون على المنح الجامعية من ابطال آمزووين واوزبورن ولاركن وغيرهم قد تحولوا عن أصولهم الطبقية الدنيا او الوسطى الدنيا منذ ايام الجامعة ثم أطلوا على مجتمع لايمتلكون فية ميزة طبقية اومهنية. لقد ساعد التعليم على تحطيم التركيب الطبقي، وكانت نقطة الصراع المركزية بين الولاءات القديمة وحالة الشك الجديدة. وتركز العديد من الروايات والمسرحيات المعاصرة على المرحلة الحرجة والمحيرة في حياة البطل، اي عندما يكون طالباً في الجامعة أو في غضون السنوات الاولى التي تعقب تركه أياها. فروايتا كنكزلي آمز الاوليتان تهتمان بخريجي الجامعة المحدثين، وهم يواجهون مجتمعاً كان من الممكن ان تكون معرفتهم به معرفة ضبابية لو لم يتعلموا عن سبيل المنح الجامعية. وتقع جل احداث رواية (جل) لفيليب لاركن في اكسفورد تقريباً. اما رواية (أسرع الى الاسفل) لجون وين فتمثل صيحة عن الامكانات المتاحة لخريج شاب لم يرتكب خطأ ما سوى رفضه المجتمع الذي كان قد عرفه قبل انتمائه للجامعة. وبالنسبة لجميع تلك الشخصيات الرئيسة يكون التعليم هو علة الانفصال الجذري عن الاباء وعن المواقف التي بملونها عليهم، هذا الانفصال الذي يكون ضرورياً في محاولة مواجهة المجتمع دون تميزات مسبقة. مع هذا يجد البطل نفسه في الاخير أقل تحرراً مما فكر أنه سيكون. على الاقل لقد اعطاه التعليم وهماً عن الحرية يكفي لتسهيل تنامي حركة الرواية. إضافة الى هذا الوهم عن الحرية يمنحه التعليم ثقافة ومتعة واوقات فراغ ماتعة بعيداً عن الالتزامات الاجتماعية والطبقية الصارمة. لكن لاتتوفر في معظم الاعمال الادبية المعاصرة التزامات اومواقف من الممكن التقيد بها في المجتمع. في الواقع ان الجامعة بما تمثله طبيعتها المحضة من تمحيص فكري ونقدي تعمل ضد تكوين معتقدات اجتماعية مبسطة أو مثاليات غامضة سعيدة.

ليس الابن المتحدر من أصل طبقة دنيا اووسطى دنيا هووحده الذي تتغير مواقفه في الجامعة. هنالك مثلاً البطل بيترنيكولاس في رواية توماس هند الاولى المسماة (السيد نيكولاس 1952) وهو طالب من الجيل الخامس في جامعة اكسفورد، وقد عاد الى بيته في اثناء عطلة طويلة. ومن بداية الرواية الى نهايتها يكون بيتر في صراع مع أبيه المتسلط القوي الشخصية. هذا الصراع في جانب منه بسيط اذ هوصراع بين ارادتين: بين تسلط الاب وعنفوان الشاب الصاعد. وهذا الصراع يمثل الاجيال المحددة بشعارات اجتماعية. فوالدبيتر الذي يمثل جيله يشعر بأن من واجب ولده الشاب العائد لتوه الى بلدته من اكسفورد ان ينتظم في مباريات الكركت، وان يظهر الولاء الى حزب المحافظين المحلي وان يقوم بأستقبال المدعوين الى حفلات الكوكتيل قبل الغداء. اما الابن بيتر فقد كان يفضل الاعتكاف في غرفته مطالعاً او راسماً. لقد كان يقاوم جميع محاولات ابيه الهادفة بربطه بأوقات فراغ طبقتهم المقبولة. على أية حال، برغم ما كان يتمتع به والد بيتر من ثقة عالية بالنفس لم يكن بارعاً في اجتذاب أبنه الى صفه، أي الى صف الرجل المسن غير المستساغ. لذلك يهتاج وينفعل السيد نيكولاس ويكرر، بلا جدوى، جميع شعارات جيله الرجولية والصريحة. وكلما زاد تهديداً زاد ذهاناً الى ان آلى به الامر في نهاية الرواية الى تحطيم نظامه الصارم الخاص ولم يعد قادراً تماماً على معالجة أية مشكلة او أية رابطة. من ناحية أخرى، استطاع بيتر، الذي كان غير محدد بأرتباط محدد صارم، ان يفهم حقائق التجربة التي يواجهها بصورة أحسن. فالجامعة لم تمنحه صفة للعمل ضمن المجتمع، الا انها مكنته ان يرفض الصيغ المتخلفة التي لم تعد تلائم التجربة. بالمثل يكتشف بطل شاب آخر من أبطال الروائي توماس هند في رواية (لمصلحة الجماعة 1961) بأن تفانيه المخلص في العمل الجاد وادخال المسرة في قلوب الأخرين والتظاهر الثقافي لاتضمن النجاح في الشركة الضخمة التي كان يشتغل فيها. فالبطل الشاب مارتن ميتسن هذا لم يكن خريج جامعة، بل انه كان يشتغل في الشركة نفسها التي اشتغل فيها ابوه وانه كان يسعى الى ان يصلح من شأن عمل ابيه الذي كان مغفلاً.

وبما ان التعلم غالباً ما يحطم الاعتقاد بحرمة الطبقة وحرمة

المثل الاعلى، فأن العديد من خريجي الجامعة، في الرواية البريطانية المعاصرة، تواقون لسبراغوار المستويات الاجتماعية كلها. مثال ذلك، يقوم جيمي بورتر او جارلز لوملي في رواية (اسرع الى الاسفل) بفحص مواقف وردود فعل الطبقات العاملة غير المتمدنة. وبنظر الغالبية من الكتاب المعاصرين تستحق الطبقات العاملة الخالية من المثل العليا ان تفحص استجاباتها تجاه عالم وجدته محيراً ومشوشاً كالعالم الذي وجده خريج الجامعة. ويفتش بعض الكتاب المعاصرين، مثل دورس ليسنك، عن شكل من أشكال الوحدة السياسية مع الطبقات العاملة. لكن، بالنسبة للغالبية من الكتاب المعاصرين مهما كانت الجذور الطبقية المتحدرين عنها، لم يكن الاهتمام بالطبقات العاملة اهتماماً سياسياً. ومع اختلاف الكتاب اوزبورن ووين وستيلاديلني وستوري وكيث وترهاوس في أصولهم الطبقية ووجهات نظرهم، الا انهم جميعهم تفحصوا المواقف التقليدية للطبقات العاملة، لامن ناحية ولاءاتهم لها بل من ناحية استخلاصهم السبيل الاعقل والاكثر فعالية، بالنسبة لأبطالهم، لكي يظلوا على قيد الحياة في مجتمع معاصر.

من الناحية التاريخية لم تطمح الطبقات العاملة البريطانية في المدن الى الغاية الغامضة للتعليم او الى غاية اكثر غموضاً منها مؤدية الى الارستقراطية، وهما الغايتان اللتان ساعدت الجامعة وتاريخ الاعوام الخمسين الخالية على اجهاضهما. وعموماً وجدت الطبقات العاملة ان من العسير عليها الابقاء على وجودها دون ان تحمل طموحاً اضافياً نحو غاية ما، حتى اذا كان نيلها بعيد المنال. وكما اشار رچارد هوكارت في كتابه (منافع التعليم 1957) فأن الطبقات العاملة عموماً تحرص على مواقفها ومواقعها الخاصة بروح من الغيرة، ولديها شك عميق بالموظفين المدنية والعاملين في الخدمة المدينة وبالاشخاص ذوي المراكز الاقتصادية والاجتماعية العالية «هم» جماعة مختلفة تماماً «عنا». فقد مرت حقب وحقب من اللامساواة الاقتصادية واعقبتها عشرة اعوام تقريباً من الاعانة الحكومية للمتعطلين عن العمل قبل الحرب العالمية الثانية مما خلق لدى الطبقات العاملة كراهية فطرية مستديمة للحكام والاشخاص الراسخي الاقدام في المجتمع، وهذه الكراهية الفطرية ما زالت راسخة فيهم برغم التقدم الاقتصادي العام في بريطانيا منذ الحرب العالمية الثانية. ان اعداداً كبيرة من أعضاء الطبقات العاملة يشعرون تلقائياً، وغريزياً تقريباً، بأنهم اعداء للشرطة ولقادة المجتمع ولأي نهج سياسي او حكومي للسلطة. ولكون عضو الطبقة العاملة معارضاً لمجتمع لايستطيع غزوه او التغلب عليه، صار لزاماً عليه في الغالب ان ينشد الاستقرار حفاظاً على وجوده وصوناً لنفسه من الخضوع لسلطة الموظفين والعاملين في الخدمة المدنية، انه ينظر للعالم كغاب متشابك وهو يعمل من أجل ارباح اولئك المالكين لقوتي المال والمركز مسبقاً، لذلك يشعر بأن خير ما يستطيع الاتيان به هو ان يصون نفسه وسط هذا الغاب. فالبطل آرثر ماكن في رواية (هذه الحياة الرياضية) يتحدر من الطبقة العاملة. وبرغم ما بنى والداه عليه من آمال، فقد مارس لعبة الركبي، اساساً، لكي يحافظ على هويته الخاصة.

كان يجب على آرثر ان يُخضِعَ ترف عاطفته الشخصية من أجل الحفاظ على رأسه عالياً فوق الوحل. كذلك يشعر الروائي (ألن سللتو) ايضاً في روايته (ليلة السبت وصباح الاحد) بأن رجل الطبقة العاملة انما يريد الابقاء على نفسه حياً ضمن حدود الغاب دون أمل بأصلاح او تغيير.

وفي محاولة للدفاع عن موقفه وقبولاً منه لحقيقة كونه غير مستطيع تغيير العالم من حوله نادراً ما يكون رجل الطبقة العاملة في الرواية الانكليزية نصيراً متحمساً. انه لايميل الى مناحرة الانظمة او الى التحدث عن الولاءات المتجاوزة للمستوى الشخصي المباشر المحض. وهو يشك بأمكانية التغيير وبالاهداف السياسية وبفعالية الاراء العامة. وهو يمتلك ايماناً قليلاً بالمستقبل ويشعر بأن من الخير له، لاسيما في أيام السلم والتقدم النسبيين، ان يكسب لنفسه ما يستطيع اليه سبيلاً مادام ذلك متوفراً. لقد دأب آرثر ماكن وزملاؤه في فريق الركبي على الاشارة الى عدم الاطمئنان بالمستقبل والى ضرورة الكسب والصرف آنياً، اذ ربما ستشب الحرب في السنة القادمة او سيكونون ضحايا الاشعاع، او سيعملون في معسكرات عمل في سيبريا. وشعوراً من الطبقات العاملة بقلة قيمة ما سيكون تحت سيطرتها، جعلها تتلهف للعمل بأقصى ما تستطيع ما دامت تمتلك القوة والنشاط.

ولأنه ما من نظام او ولاء يستطيع ضمان المستقبل، فأن الطبقات العاملة ميالة بأن تعزو الى الحظ أمر ذلك المستقبل، كبطل الروائي (ألن سللتو) الذي كان يعمل على المخرطة الرحوية. ويميل الناس للاستنتاج بأن الحظ له الاثر الاكبر في تقرير شأن انسان او مجتمع ما. والانسان الذي يشعر بقلة حيلته

في السيطرة لاينسب حظاً جيداً لنفسه ولا يعزو الحظ السيء لذاته.

ان افتقاد رجل الطبقة العاملة الانجليزية للايمان بالمستقبل واصراره على صون هويته الخاصة ورفضه الثقة بالحكومات والمثل العليا، كلها أصلاً اجراءات دفاعية وسط مجتمع لايمتلك فيها سيطرة عليا ابداً. وغالباً ما يميل الى الحفاظ على موقف احترازي في الخط الخلفي وهو متبلد الحس ومشدود الشفتين رافضاً ان يتنازل عن شيء من هويته ومكانته. وعبر سنوات طويلة ترك المجتمع، حتى المجتمع الاكثر ليبرالية وتسامحاً، قليلاً من الخيارات للطبقة العاملة مما ادى بها الى الانغلاق على ذاتها تماماً.

ويعرض ديفيد ستوري هذه الصلابة الدفاعية ببراعة في كلتا روايتيه، بأستخدامه امرأة الطبقة العاملة. وواضح انها امرأة باردة وساخرة وغير قادرة على الابانة عن الحب الذي شعرت به كأشارة على تلك الصلابة الدفاعية التي تنتشر بين أبناء الطبقات العاملة. ويقع آرثر ماكن في حب أرملة شابة من الطبقة العاملة كان قد استأجر غرفة في بيتها الوضيع. ولما حصل على صكوك بمبالغ كبيرة من نادي الركبي اشترى لها ثياباً وتلفزيوناً واخذ يدعوها لتناول العشاء خارج المنزل بسيارته الجكوار الانيقة. وأصبحت عشيقة له لكنها لم تستسلم له ابداً وهي مصّرة ببرود وصلابة على الحفاظ على هويتها الرثة الخاصة. ان نشأتها في طبقة لم تتوقع من الدنيا شيئاً وكذلك وفاة زوجها المفاجئة في حادثة قد لفعا شخصيتها بروح ساخرة لم تسمح لها بأبداء الحب. وبسبب ما ناله آرثر من نجاح وبسبب تأثره بأخلاقيات الطبقة الوسطى الآن، وجّه لها توبيخاً متهماً اياها بنكران الجميل. ولكون عشيقته هذه، السيدة هاموند، امرأة عاملة، لم تسمح لنفسها بالامتنان له لقاء لقيمات قليلات ولم تذوّب هويتها، لا بل انها لجأت اكثر فأكثر الى موقفها الدفاعي. وعلى الرغم من نجاحه كان آرثر نفسه ملتزماً جانب الدفاع غالباً. كان يعرف بأن من الواجب عليه ان يخفي مشاعره لكي يلعب الركبي بصورة افضل، وان يتجاهل احساساته نحو الآخرين عامداً لكي يتحاشى الانجذاب نحوهم. وحتى مركريت في (الهروب الى كامدن) والمفروض انها ابنة عامل منجم متحررة، قد جابهت ما يكفي من الصعوبة في الانسلاخ من احساساتها الطبقية التي ترعرعت عليها الا وهي الاحساس بالعرف وبالذنب في الاستجابة لحبيبها استجابة كاملة.

غير انها تركت البيت والابوين والتحقت بحبيبها في لندن في النهاية. وكان يصفها حبيبها دائماً بأنها متطهرة، مع ان اسلوبها الدفاعي الذاتي ليس جزءً من التزام بمبدأ مجرد او بمثال أعلى. في الواقع انها حصيلة تربيتها البيتية والطبقية، وليس بوسعها ان تنسلخ من نظام دفاعي صلب بسهولة. وفي نهاية الرواية يهجرها حبيبها الذي لاطبقة له لعدم قدرته على ادامة علاقته غير الشرعية بها. ويشير ستوري بتعابيره الى ان لمركريت سبباً وجيهاً في ترددها الدفاعي. لقد سبّب لها خروجها عن نطاق مملكة بيتها الراعية لها اذىً كبيراً، على الرغم من ان انسلاخها علمّها كثيراً. وعليه فهي لم تستطع الالتزام بالبيت والطبقة ابداً كما لم تستطع التمرد ضدهما مرة ثانية.

اما في رواية (جل) للاركن فقد اتخذ دفاع جون كيمب شكلاً مغايراً. فشعوراً منه بالرفض الذي كان يبديه نحوه نزيل غرفته العاصي (الكوزموبولتاني) في اكسفورد ولعدم قدرته على الشعور بالارتياح وسط الطلبة المجتمعين عرضياً في الحانات، فقد التجأ الى عالم الوهم. فأوهم نزيل غرفته بأن له اختاً ساحرة ومبكرة النضج عقلياً اسمها (جل). وكان هذا الوهم يتصاعد كلما ران عليه مزيد من الحزن في اكسفورد. فكان يقول بأنها تدرس في مدرسة خاصة صغيرة انيقة وانها كانت تتمتع بأجازاتها في ويلز. وبذلك كان يضفي على اخته خيالياً سمات ابناء الطبقة الوسطى العليا التي لم تنتم اليها قطعاً. وفي النهاية يتحطم هذا الوهم لأنه لم يعد تعويضاً ملائماً لجون، لذلك يبتكر وهماً آخر، لكنه يفشل فيه فشلاً ذريعاً. لقد أحاط حلقة الاصدقاء المثقفين لنزيل غرفته علماً بأنه كان يلاحق فتاة حقيقية اسمها (جل) ايضاً. وفي غضون سيطرة هذا الوهم عليه كانت تتهيأ له لحظات وحيدة من الراحة والاستقرار في اكسفورد بعيداً عن مدينته (لانكشر).

والوهم، على اية حال، علامة الابداع ورد فعل على الشقاء الممكن الذي يعاني منه كاتب او مثقف أبتدائي. وهو ليس الدفاع المألوف لعضو الطبقة العاملة. والكاتب، بخلاف جون كيمب، لا يملك الاهتمام او الفراغ للوهم وهو يحافظ على حماية نفسه وتوكيده لشخصيته كأسلوب اولي للدفاع. وغالباً ما يكون هذا الدفاع اما بدنياً او شخصياً. ففي كتاب (نهاية الاسبوع في دنلوك 1960) لكلانس سيكال وصف لكاتب امريكي أمضى نهايتي أسبوعين في مجتمع تعديني صغير في شمال انكلتره وعرف كيف كان يفخر عامل المنجم كثيراً بقدرته البدنية بألتصاقه بعمل شاق كان يبغضه. اما العامل الاضعف بدنياً والذي كان يزاول العمل فوق الارض فقد كان يشعر بالضعة وعدم الثقة. فالقوة البدنية

علامة على قوة الرجل وموهبته، وهي أحدى الطرق القليلة لأثبات الذات التي تركها المجتمع مفتوحة امامه. وعمال مناجم سيكال لايتعلقون بغاية اوعقيدة اوكنيسة ولايتوقعون من الحكومة او مجلس الفحم الوطني الا قليلاً من الخير. والقوة البدنية، بصورة او أخرى، هي الوسيلة الوحيدة التي يثبت فيها الشخص حضوره وتأثيره على الآخرين. وتتحدث مركريت ثورب في (هروب الى كامدن) ايضاً عن القوة البدنية المتناهية لعامل منجم، ولو ان ذلك يتضارب طبقياً مع كونها متعلمة. لذلك كانت تبغض اباها احياناً لما يبدر منه من استجابات بدنية ازاء المواقف الوجدانية، اذ كان يرمي بصحون طعامه حينما ينزعج، ويقول كلمات قاسية ويندفع بعنف خارجاً اذا ما اختلف بحدة مع شخص ما في الرأي. وهي تشعر بان قوتها البدنية تحط من كرامتها، لكنها تفهم ايضاً بان الانسان في تعبيره عن استيائه الشديد لايملك طريقاً آخر وليست لديه دائماً عبارات جاهزة سريعة او مناقشات متسمة بالتهذيب. لذلك فالتصرف الشخصي العنيف وحتى الفعل البدني الخشن يصبحان هما الوسيلة الاعتيادية للتعبير لدى ابناء الطبقة العاملة. ولسوف يحرمهم الالتزام بحدود الارستقراطية من اي متنفس كان.

في الغالب يكون ابطال وبطلات ستوري ولاركن من الشبان والشابات الساعين الى تجاوز السمات الطبقية التي نشأوا عليها، برفضهم الحدود الطبقية والقواعد الاجتماعية آملين خلق عالم ذي قيود قليلة وسمات طبقية مميزة قليلة، ولكونهم اشخاصاً متعلمين في اواسط القرن العشرين رغبوا البدء بأغفال المبادىء السلوكية السليمة لابائهم وحاولوا ان ينظروا الى التجربة الحياتية دون افكار جاهزة مسبقة. مع ذلك فجميعهم يحملون الى حد ما مواقف الطبقة التي يتحدرون منها: فمركريت ثورب لم يكن بوسعها ان تنظر الى مجموعة من الرجال دون ان تتساءل: من هو العامل فيهم ومن هو غير العامل؟ وكان جون كيمب يلاحظ تلقائياً ملابس كل شاب في اكسفورد وكان يردد مع نفسه، حسب تعبيرات امه، ان كان هذا الشاب يمثلّ نفسه اولايمثلها. فالطبقة بالنسبة لاولئك الاشخاص وجهة نظر لاشعورية مستديمة، وسواء اعترضوا عليها بوضوح اولم يعترضوا، فالطبقة ماثلة تحت جميع مدركاتهم. ويزيد شعورهم بالذات ووعيهم الطبقي في اي وقت يحاولون فيه الارتباط بمجتمع أرحب. فمركريت تشتد حدة وعيها بأصلها حينما يأخذها اخوها معه الى حفلة استقبال الكلية في الجامعة. ولم يفقد أخ مركريت، بالرغم من وظيفته كمحاضر، السمات المميزة لطبقته. وهويستخدم وظيفته من أجل الحصول على متطلبات شخصية مثلما يفعل اي رجل عامل. اما حبيب مركريت اللاطبقي فهو «عاطفي جداً» و«متشدد بقوة» ازاء كل مناقشة عن الطبقة. وبالرغم من كل جهود جون كيمب بأن يصبح لامبالياً ومثقفاً كنزيل غرفته، الا انه لم يستطع ان ينزع عن نفسه خلفيته الاجتماعية، فهوفخور بآنيته الصينية ونظام حفظ اوراقه وهو لايستطيع ان يتبنى تلك العادة الطارئة في دعوة نفسه الى قدح بيرة اوشاي في غرفة شخص آخر. اما صديقه (وتبريد)، وهودارس فقير من الشمال، فكان أشد الحاحاً على أصله من جون. وان (وتبريد) هذا الكادح المجد يجعل من أصله نقطة أفتخار ويدعي بأستمرار بأن بيئته الاجتماعية علمته فضائل العمل الجاد المتضمن على الحرص في جمع المعلومات وعلى نمط من الحياة الاسبرطية. فأحياناً لايبدو ان البيئة الجديدة وحتى الجامعة بقادرة على تغيير الشخص الناشىء نشأة طبقية ابداً.

في بعض المواقف، في اعمال ستوري ولاركن، يبدو التشديد على سمات الطبقة الوسطى الدنيا تافهاً وفظاً. فلا تستطيع الشخصيات التحكم بتصرفاتها اودفاعاتها باللباقة المرغوبة، فمثلاً يطلب جون بخشونة من نزيل غرفته ان يرد اليه قرضاً في أبّان حفلة شاي، رغبة منه بترك انطباع حاد في نفوس اصدقاء نزيل غرفته الانيقين. وينخرط آرثر ماكن في خطبة مسهبة عنيفة عن النساء اللواتي يدخّن في الشارع. بينما يتلوى احد اصدقائه من لاعبي الركبي المأ في كل مرة تذكر فيها زوجته كلمتي (بابا وماما)، وهي امرأة من الطبقة الوسطى. وفي لحظة غضب يطلب اخ مركريت، المحاضر الجامعي من اخته ان تحترس من رؤية الناس لها مع صديق، بسبب مركزه في الجامعة. ومن الناحية الأخرى، وفي جميع هذه الروايات، يرفض الأخرون البطل الشاب من الطبقات الدنيا لاسباب غيرواضحة، كما ان هذا البطل يضيق حقاً بجذوره وبيئته الاجتماعية، فتُساء معاملة جون كيمب في اكسفورد، ويزدريه ويحتال عليه نزيل غرفته واصدقاؤه. وحينما يمثل جون تواتيه الشجاعة اخيراً فيقبّل (جل) الحقيقية (بحثً من الجماعة الكوزموبوليتينية)، وما ان يفعل حتى يُلقوا به في حوض نافورة الكلية في ليلة من ليالي كانون الاول الباردة. وبالمثل، فالاثرياء الذين كانوا يمتلكون فريق كرة القدم الذي يلعب له آرثر ماكن، كان يبدو انهم يعبثون به. فقد دعوه الى الحفلات وأغروه بسلوك سبيل الضلال، ومالبثوا ان سحبوا عطفهم عليه واهتمامهم به.

في اعمال ديفيد ستوري، كما في اعمال عدد آخر من الكتاب

المعاصرين، يبرز الاندماج الطبقي كقيمة صلدة مثلما يبرز كموقف تافه ومحرج غالباً. فلا يرجع الابطال والبطلات تماماً الى ما كان عليه اباؤهم لأنهم أبصروا العالم الحديث بمزيد من الوضوح، الا انهم يعرفون بأن ليس بمقدورهم هجر ماشبوا ونشأوا عليه. ففي الوقت الذي كان يعرف فيه آرثر ماكن السحر الزائف للعبة الركبي ولصكوك الدفع لها، كان يدرك بأن السيدة هاموند، العضو في الطبقات الدنيا المعارضة والساخرة بحرارة، هي وحدها التي أجتذبت عواطفه حقاً. وبالمثل، فأن مركريت ثورب، برغم تطهريتها وتحولاتها المختلفة، تظل مخلصة لحبيبها. اما الحبيب، وهو معلم رسم موصوف دائماً باللاطبقية والجذور المقطوعة، فقد كان ضعيفاً ولايمكن الاعتماد عليه. ويلمح ستوري بأن لاطبقية الحبيب هي السبب في فقدانه القوة. فهو لايملك مايدافع عنه وليست لديه هوية مميزة، لذلك يُضطر، بأتباع أبسط مبدأ في عرف الطبقة الوسطى، للعودة الى زوجته، بلا أمل. والى جانب ستوري يوجد كتاب أخرون امثال ألن سللتو وجون وين يؤكدون على القيم بعبارات كانت مرتبطة تقليدياً بقيم الطبقات العاملة.

في اواسط القرن العشرين انتهى الكتاب البريطانيون الى معرفة واقعية بالمواقف التقليدية للطبقة العاملة الانجليزية. وهي تشمل عدم الثقة بالسلطة والقيادة والشعور بضآلة سيطرة الانسان على مصيره والادراك بأن ما يستطيع الانسان انجازه محدد وشخصي. ولقد تعززت جميع هذه المواقف بقوة عبر تاريخ السنوات الخمسين الاخيرة. فالانسان الحساس الواعي تحول نحو قيم، كانت في الوقت نفسه، عبارة عن دفاعات ومواقف تسمح له ان يعيش دون تصنع او تزييف في وسط عالم مشوش. وفي موضع ما من رواية (هذه الحياة الرياضية) يصاب آرثر ماكن بخيبة تامة بلعبة الركبي وبعشيقته واصدقائه الجدد الانيقين. وتخطر على باله رواية امريكية بطلها شرطي سري اسمه (ستلتن). كان هذا البطل ضجراً مثله. فقد ركب سيارته وقطع اميالاً واميالاً في الاراضي الامريكية هرباً من مشاكله. لقد نال هذا البطل اعجاب آرثر.

لم تكن لرجل الطبقة العاملة سيارة او مجالٌ لسياقتها ابداً، كما لم تكن لديه خيارات عديدة ابداً، لكن افراد هذه الطبقة اصبحوا يمثّلون الآن شريحة اجتماعية واسعة، وبأرتخاء الحدود الطبقية تزايد عدد الناس المتعلمين والبارزين من ابناء الطبقة العاملة مع حفاظهم على بعض مواقف طبقتهم. وساعد مر الزمن وزيادة الصلات بين الشعوب وتحطم فعالية الفضائل والاخلاقيات القديمة وتزايد التحول من طبقة لأخرى بسهولة على تكوين مواقف للطبقة العاملة منها: الاصرار على النواحي الشخصية والبدنية والشك بالحقائق الثابتة والاعتقاد بأن بقاء الانسان مرهون بالحظ، ومسألة الحظ هذه تنطبق على قطاع واسع من المجتمع البريطاني.

لقد فُصلت هذه العملية بأبعادها الزمنية والتعليمية والتاريخية في رواية فيليب لاركن الثانية المسماة (فتاة في الشتاء 1947). ان (كاترين لند) اللاجئة الالمانية الى انكلترة في غضون الحرب العالمية الثانية، تصلح بأن تمثل وجهة النظر المركزية التي تنظُر بها جميع الاحداث. انها تقارن زيارتها لانكلترة قبل الحرب في موسم الصيف بمراعيه الخضر بمكوثها الحاضر في انكلترة بواقعها البارد الوضيع، حيث اشتغلت في تجليد الكتب في مكتبة في مدينة مدلاندية مغطاة بالسخام. وتتمثل هذه المقارنة بصورة أقوى في شخصية روبن، وهو الابن الشاب للعائلة التي استضافت كاترين في بيتها في منطقة اكسفورد. ففي اثناء زيارتها قبل الحرب كان روبن ولداً مؤدباً ومتحفظاً وحريصاً ومنظماً دائماً ومراعياً لمشاعر الآخرين. ولما بلغ السادسة عشرة او السابعة عشرة من العمر بدا واثقاً في عمله في وزارة الخارجية كوثوقه في اتخاذ الخطوات الضرورية التي أوصلته للعمل في تلك الوزارة لقد كان شاباً نموذجياً لطبقته وجيله، وكم ندمت كاترين لأنها لم تستطع النفاذ الى قلبه لصمته وتحفظه التامين. وعند التقائها به مرة ثانية في زمن الحرب كان قد تغير كلياً. كان حالياً في الجيش ولم تعد بيده سيطرة على نفسه ومستقبله. ان انقطاعه عن عمله أمر ثانوي. المهم هو ان ثقته بنفسه وطريقته المتكاملة في مواجهة جميع الصعاب بكفاءة منهجية قد تحطمت بفعل عوامل زمنية أقوى منه بكثير. فيلجأ الى حالة دفاعية تعتمد على النواحي الشخصية والمباشرة. فقد رغب فقط بالنوم مع كاترين ولو لليلة واحدة لأن الفعل الشخصي البسيط وحده يمكن ان يعني اي شيء. ولأن كاترين كانت قد ابتدعت لنفسها اوهاماً مفصلة ومتلهفة بخصوص عودة الوصال بروبن، فقد قبلت بأقتراحه. و بعد تحررها من اوهامها ادركت هي ايضاً بأن العلاقة البسيطة المؤقتة بين شخصين لها مدلولها في هذا العالم المضطرب.

فالحرب العالمية الثانية في (فتاة في الشتاء) هي العامل المؤثر المخدش الاوحد، كما انها، لدى كثير من الكتاب المعاصرين، الحدث الاهم في إحداث التحول من القيم الثابتة الى القيم غير

الثابتة كما تمثل في قضاء ليلة واحدة في الفراش معاً.

ان تحول الكاتب المعاصر نحو قيم الطبقة العاملة التقليدية لايُقصد منه ايجاد مدينة فاضلة عمالية او توثيق بعض الافكار الغامضة المتعلقة بتحسين الاوضاع او المساواة بين جميع الناس. ابتداء كان هذا التحول تقديراً من الكاتب لاستجابات الطبقة العاملة التقليدية ضمن مجتمع ليس بمقدورها السيطرة عليه، كذلك من أجل تعلم كيفية العيش في مجال محدود. وبهذا المعنى اصبحت مشكلات الطبقة العاملة هي مشكلات اي عدد من الرجال المفكرين في المجتمع كله الا وهي: كيفية تأكيد الذات والدفاع عنها في وسط التشوش واللامبالاة. وفي المجتمع المعاصر يُعد الانسان أحمق اذا لم يدرك المدى المحدود لمقدار قوته وسيطرته كما يعد متصنعاً اذا ما تحدث وتصرف وكأن القيم الثابتة في زمن آخر وطبقة أخرى لم يطرأ عليها تغيير. وغالباً ما يصبح المتصنع أضحوكة. ففي (فتاة في الشتاء) يسخر فيليب لاركن من (آنتي) أمين المكتبة الذي كان يقدم النصائح الدائمة غير المرغوب فيها عن كيفية النجاح في العمل وذلك بالالتفات الحريص لتفصيلات رتيبة. كان آنتي أحمق ذا حساسية ذاتية وكان يقطع عباراته المبتذلة اما بمدح نفسه اوبدخان غليونه الذي لايستطيع الابقاء عليه مشتعلاً. وبالمثل يسخر لاركن في رواية (جل) من ويتبريد الباحث الفقير المتباهي الذي لاينقطع عن تكرار مبادئه القليلة بخصوص الدراسة والعمل الجاد كوسيلة لضمان مستقبل مريح. وفي خاتمة الرواية يشتد ضجر جون كيمب بسبب مواعظ ويتبريد فيتسلل الى داخل غرفة ويتبريد في احدى الليالي ويلطخ جميع ملابسه بالزبد والمربى. ان المتصنعين والحمقى لايسعهم ان يروا بأن العالم لايسمح لهم بما يهذرون به من قيم ثابتة كما لايستطيعون الاعتراف بأنهم يحملون مبادىء تجاوزها الزمن وانهم مقبلون على عالم جديد ذي قيم أقل ثباتاً. وعليه تكون الجريمة الكبرى بتكرار التصريحات العاطفية غير العملية في عالم يسوده الشر المتأصل الخبيث على نطاق واسع غامض وبعيد عن تناول الانسان الاحمق الذي لايدرك بأن مبادئه الموروثة المتعلقة بمردودات الفضيلة اوضرورات الفطنة لم تعد تلائم التجربة الحياتية الجديدة.

ان الكاتب المعاصر، بطريقة ما، اكثر تقيداً من اسلافه، لأن تجربته الحياتيه قلما تترك له مجالاً لرسم الصور المضحكة او لطرح القضايا الاخلاقية الرائعة. والكاتب الانكليزي المعاصر شبيه بعضو الطبقة العاملة من ناحية استعداده للشك بأي شيء يبدو كمثل اعلى، وهذا المثل الذي يسعى من اجله الانسان بعيد ولايمكن بلوغه.

إن ضعف أيمان الرجل العامل بأهداف عريضة اووعود غامضة قاده الى ان يقدر الفكرة العملية اكثر مما يقدر المثال الاعلى المجرد. لذلك نجد عمال مناجم الروائي كلانس سيكال في روايته (نهاية الاسبوع في دنلوك) يضحكون بسخرية على عامل المنجم الذي سوف يترك الامان المؤقت في حفر المناجم (مع انهم انفسهم يكرهون هذه الحفر) لكي يكون رساماً. انهم يشعرون بأن عمل الانسان الحق هو الالتصاق بما يعرف اي بصفوة اصدقائه وبمدينته وبأمرأته، بدلاً من ان يتابع ترهات غامضة كالفن. ويسخر الروائيون المعاصرون ايضاً من اولئك الاشخاص المفتونين بالفن كآلهةٍ مقدسة.

وغالباً ماحمل آمز ووين وأنكس ولسن على الرجل الذي يعيد صب اخلاقياته واتجاهاته السياسية. مع ذلك لم يتحدد كثير من الكتاب المعاصرين بالتعريف الضيق الذي طرحه عمال المناجم في دنلوك بخصوص الافكار العملية او المعقولة. وان الكتّاب وين وآمز وولسن ليسوا اعداء للثقافة وليسوا مزدرين للفن. انهم يطالبون حقاً بأن يتعامل الفن مع الممكن، وان على الفن ان يسيطر ويصوغ ويوجه تعقيدات التجربة الحياتية المعاصرة بدلاً من ان يطارد اشباحاً لصور بالية من الزمن الماضي. وهم يحاولون التفريق بين الفنان الاصيل والفنان الدجال. والفنان الاصيل هوذلك الانسان الذي يحدد لعمله توجهاً ومعنى بأستكشافه المواقف والمفاهيم المعاصرة. بنظر عدد كبير من الكتاب يتطلب التمثيل الصادق لبريطانيا المعاصرة فحصاً وتفريقاً للمفاهيم التي تلتزم بها الطبقات العاملة تقليدياً.

وهذا لايعني بالضرورة ان تكون مفاهيم الطبقة العاملة مضبوطة كما لايعني تمجيداً للطبقات العاملة بكونها فطرياً انبل او أصفى من الطبقات الاخرى. والصحيح هو ان مفاهيم الطبقات العاملة أصبحت بحاجة الى فحص لانها صارت، على المدى الزمني، تمثل استجابات قطاع من الناس اوسع بكثير من ذلك القطاع الضيق المقتصر على العاملين بأكتافهم وظهورهم فقط.

وكلما ضعف التمييز الحاد بين الطبقات وكلما أصبح الانسان أحسن تعلماً، فسوف يكون المثقف البريطاني عملياً اكثر حرية في اختيار ما يشاء من المواقع في اية طبقة يشاء. وسوف يشعر بأنه في غنى عن اتباع أبويه او مدرسته او تلقينات عمله.

إن المثقف البريطاني يجد التأمل الكوني مقلقاً والسياسة الدولية تجريبية ومرتبطة بالاحداث، والفضيلة البطولية للماضي الوهمي شيئاً ملفقاً او مختلفاً. لقد ساعد تاريخ السنوات الخمسين الاخيرة المثقف البريطاني بأن يقف مواقف عديدة الى جانب الطبقة العاملة من حيث اصراره الدفاعي على المستوى الشخصي والمباشر، وازدراؤه للصيغ المثالية والمتصنعة للسلوك البشري. وفي بريطانيا لم تسيطر الطبقات العاملة على زمام السلطة في المجتمع كما انها لم تجتذب بفعالية انصاراً لوجهات نظرها (لاسيما ان الطبيعة المحصنة لوجهات نظرها هي التي تعرقل هذا النشاط). ومن المحتمل ان المثقفين مازالوا يمثلون الاقلية عددياً حتى في المجتمع البريطاني. مع ذلك فقد تبنى المثقفون البريطانيون، في مواجهة عقبات مماثلة، شيئاً من الصلابة المحددة، هذه الصلابة التي ظلت لمدة طويلة، في مجتمع صناعي، هي الدفاع الوحيد للعامل.

احمد عودة

ازمنة الصحو

كفت ساقاه الذابلتان عن السير فجأة تعلنان العصيان والتمرد على خروجه من مخيم عين السلطان استجابة لسيل المهاجرين المتدفق شرقا، تحولتا الى قصبتين فارغتين تصفر فيهما ريح الاجهاد والتعب، واذ تلفت خلفه لم يصدق ان هاتين الساقين قطعتا الطريق الترابي من المخيم الى النهر ثم تسلقتا الاسفلت المتعرج من النهر الى مرتفعات السلط حاملتين جسده الهزيل واعواما تخطت الستين، اضافة الى بضعة ارطال من الطحين اقنعه ابنه بحملها كيلا يموت وكنته وحفيده جوعا.

تذكر كنته وحفيده الطفل واذ لم ير اثرا لهما جحظت عيناه فزعاً فسقطت صرة الطحين عن ظهره وراح يحدق فى الاسفلت الأسود المتعرج مشتت الذهن فيما طائرات حربية تذرع السماء وقصف منقطع ترجعه التلال الشرقية صدى باهتاً فى اذنيه المرهفتين. واذ انتبه الى انه قد غادر المخيم معصوب العينين والقلب وانه ضيع كنته وحفيده، لطم وجهه بيديه صائحا.

- يالي من غبي لقد اتيت امرا شططا.

لم يدر معنى لهذه الكلمة الأخيرة ولا من اين واتته وهو شبه الأمي، حفظ الآيات عن ظهر قلب من فم الخطباء في جامع الجزار بعكا وفى المخيم، يقرؤها مكتوبة فى وقت يعجز عن كتابة حرف منها او قراءة غيرها، يعجز عن قراءة سطر من تلك الرسائل التي يبعث بها ابنه البكر فى الخليج. يدفعها آسفا الى زوجة هذا الابن. تسترسل في قراءتها ثم تصمت فجأة، وحين يستأنف القراءة يدرك انها تقرأ من ذاكرتها كما يحب ان يسمع من اخبار زوجها.

أرسل عينيه الغائمتين بالدموع في كل اتجاه، يفتش عنهما في نهر الهاربين موجات متتابعة ينزف منها التعب والبؤس والموت. لطم وجهه كرة اخرى على خروجه الأرعن بكنته وحفيده متحديا ابنه الأصغر. قال بصوت مخنوق.

- لن اراهم ثانية. لن ارى ابني وحفيدي وكنتي.

لقد لطم هذا الابن حين وقف في طريقه يمنعه من الهرب مع الهاربين.

- اتركني. الا ترى الطائرات؟ الا ترى الموت؟

واذ وصله ازيزها تحلّق على ارتفاعات عالية، ضحك بهستيرية

. . يالي من غبي ومجنون! لم تكن حربا بمعنى الكلمة. لم نر الطائرات فى غير اليوم الأول. كانت تلقي بقنابلها بعيدا عن المخيم. ما حدث فى ايار كان أعتى واشد ومع هذا ترددت في الخروج بزوجتك ووليديك الصغيرين الى ان حسم الرصاص ترددك حين طوى عنق زوجتك فناخت على الأرض جثة هامدة. عندها لم يكن مجالا للبقاء والموت من نصيب من يبقى. اما حزيران هذا فشهر كبقية الشهور ثارت المعارك فيه وفيها عبر الاذاعات والصحف وحسب. كيف لم تنتبه لهذه الحقيقة؟ كيف لم تتعلم من رحلة ايار كما قال ابنك الأصغر؟ في لحظة جنونك المطبق؟ انت المجنون لاهو. كنت في المخيم على الأقل تنتظر العودة الى عكا، اما هنا فماذا تنتظر؟ ان تعود الى المخيم وحقول الزوابع الثائرة بالموت؟ مجنون انت. لولا انك مجنون لما هربت كالفأر ولما قطعت هذه المسافات بجسدك الهزيل واعوامك الستين. كل عام منها كان يجب ان يكون منعطفاً خطراً يعلمك المزيد، لاان ينتزع منك العقل ذرة ذرة فتحمل بين كتفيك هذا الرأس الفارغ. لقد تساقطت اسنانك ولكن للاسف لم تتعلم. شيء مؤسف الاتتساقط الرؤوس الفارغة كما تتساقط الأسنان.

كانوا يسمونك في المخيم بالشيخ العاقل المتزن. تحل مشكلاتهم الصغيرة والكبيرة. تقود جاهات الزواج والطلاق، وتفصل بين المتحاربين على بضعة امتار من الأرض الجيرية الميتة. كنت تحل المشكلات كما يقولون بعقل نير، فاين ذهب هذا العقل وانت تهرب بهذا القميص الأزرق وهذا السروال. نسيت كوفيتك وعقالك من اللهوجة الى ان جاءت بهما كنتك.

طيبـة هذه الكنـة . طيبـة كثيـرا وقـد خدعتهـا . خدعتهـا فطنتـك الكـاذبـة . لم تكن تريد ان تغادر المخيم فذكرتها ، بالموت ذكرتها بزوجهـا في الخليـج فحملت ابنهـا وتبعتـك . ها انت ضيعتهـا وضيعت حفيـدك . آخـر عهـدك بهما عند الجسر المتهدم . تركت احدى ذراعيك تسندها بينما ذراعك الأخرى متشبثة بصرة الطحين كيلا يبتلعها النهر الهادىء كذئب مسبل العينين بينما انيابه متحفزة للانقضـاض . ضحـايـا هذا النهـر لاتحصى ، وكلها من الصيادين والعمـال والبـاحثات عن الحطب للمواقد والأفران الصغيرة . لماذا لم تزل قدمـك فيبتلعـك النهـر فيمـا ابتلع؟ لقـد صدقت كذب الاذاعـات بأنهـا الحرب والموت . لم تر حرباً اوموتاً ، سوى بعض القنـابل البعيدة وجثثا هلكت على قارعة الطريق الممتدة كالافعى الى الشـرق . ربمـا قتلتها رصاصات طائشة وربما هلكت جوعا او عطشا او تعبا . فلماذا لاتهلك لهذه الأسباب؟ بل لماذا لم يسعفك عقلك النير؟ اين ذهب هذا العقل حين هربت من حيث كان يجب عليك البقاء؟ كان هناك في المخيم على الأقل سقيفة تؤويك ، اما هنـا فالأيـام الآتيـة تتدافع الى مغارة معتمة . الداخل اليها مفقود ، والخـارج منهـا اعمى البصيـرة والبصـر . لقـد جربت هذا الـوضع المحـزن في ايـار قبل ان تعرف قدماك طريق المخيم حيث حطت افـواج المهـاجـرين طيـورا ارهقهـا السفر والخوف ورحلة الضياع والمجهـول . كان ولـداك طفلين . الأصغر منهما فارق لتوه مرحلة الحبـو على اربـع . لم تحمـل غيـرهمـا من البيت المشـرف على شاطىء عكـا حيث تتكسـر الأمـواج في الصباحات الباكرة الندية . ظللت يومهـا تتلفت وراءهـا وتهم بالعـودة الى عكا حيث الشاطىء وجـامع الجزاره حيث واريت زوجتك . ظلت العودة تغازلك وتفتح الطـرق المسـدودة حتى بعـدما وجدت نفسك في المخيم بخيامه المنصوبة ربما منذ الأزل ربما منذ ان حملت العملة الفضية ثلاث لغـات ، احـداهـا تلك التي تقـرأ بعضا منها ولا تكتبها . لحظة ان وطأت قدمـاك ارض اريحا ، وجلست بولديك في ظل شجرة وارفة اتقـاء للحـر خرج عليـك رجـل اسمر ، محروق الوجه يسبق صوته الغـاضب انف ضخم معقـوف . ـ ماذا تفعلون هنا؟ هيا انصرفوا . بعتم ارضكم وجئتم تسرقون ارضنا؟ هيا انصرفوا .

ما زال وجـه ذلـك الـرجـل محفـورا في ذاكرتك التي لم تتعلم الكثير . لقد رأيته بعدها اكثر من مرة في بساتين اريحا ، في اريحا نفسهـا ، وعـرفت اسمـه ,, الريحاوي ،، ربما كان اسما ينسحب على الكثيرين هناك ، ولكنه ظل يعني لديك ولغيرك في المخيم ان من يتـرك ارضـه لأي سبب يستحق الخـارجين عليـه بالحقـد والاتهـامـات الجائرة ، يستحق ان يشوى في نار جهنم وان تميد به الأرض وتتحـول الى زلـزال لايهـدأ . كنت تترحم على ذاك الرجل لأنـك تعـرف ان اطماع اليهود لاتنتهي عند حدود مرسومة . هاهي نبوءتك قد تحققت . ذهبت اريحا فيما ذهب ، فكيف لم تتعلم من تجـاربـك؟ بل كيف خدعت النـاس زمنـا حتى أسمـوك بالعـاقـل المتزن؟ ربما اكتشفوا زيفك اخيرا كما اكتشفت هذا متأخرا . لهذا يمـرون عنـك فرادى وجمـاعات دون ان يعيروك اهتماما ، دون ان تحظى بطرح السلام . تستحق هذا واكثر . تستحق ان تدق عنقك وتمـوت كالكلب الطريد . يستحق هؤلاء ايضا ان يموتوا كالكلاب الضـالـة . لقـد عضـوا مثلك اصـابعهم لأنهم لم يمـوتـوا في مدن السـاحل ، وهاهم يلهثون صعودا في الجبال . اين مرارة التجربة ، واريحا اقرب الى الساحل بكثير من جبال السلط؟ لقد بلغت ارذل العمـر واكثـرهم بلغ ارذلـه دون ان تمـر اويمـروا ولومرة واحدة من تحت اقـواس النصـر . مهزومون دائما ويكابرون . مهزوم وتكابر . هزيمتك الأولى حين تركت شاطىء عكا نهبا لليهود . اما الثانية فها انت تعيشهـا الآن بلحظـاتهـا القـاتلة ، وما بين الهزيمتين نكسات متـلاحقـة يقـودها امل مقطوع الرأس . اجل نكسات ، وما تعليلك النفس بأنك عائد لامحالة وبأنك ربيت ولديك احسن تربية .

الا مخض هراء وتحـايـل مدروس توجتـه بهـذا الهـروب المخزي بنفسـك اولا ثم بحفيـدك وكنتـك . اقنعتها بأن زوجها في انتظارها كمـا اقنعت نفسـك ان الهـرب فيه انقاذ لحفيدك من الذبح ، انك تهـرب بهـذا الحفيـد قرة عينك وعين والده المغترب في الخليج . لمـاذا اذن تركتـه على الجسر يبكي ربمـا جوعـاً اوعطشاً ، وربما احتجاجا على غدر جده المأفون . هل كنت خائفا لحظتها؟ اجل هو الخوف والفرحة انك غادرت ارض الموت . ولكن كم بقى لك من سنين تعيشهـا؟ لم يبق شيء يذكـر واعـوام الشبـاب المتأخـر قضيتهـا بالانتظـار في سفينـة المخيم تركلهـا زوابع لاتهدأ ناسجة فوقهـا خيـامـا داكنـة . لقد تساقطت اسنانك ولم يتبق لك غير هذا الرأس الفارغ . لم لاتتساقط الرؤوس الفارغة كلما تتساقط الأسنان؟

لطم وجهه وصاح بصوت مذبوح :

ـ يالى من غبي ! لقد اتيت امرا شططا .

واذ انتبه لنفسه مقعيا على الأرض وصخرة مسننة تنشب اظفارها فيـه . نهض معتمـدا على يديـه يحـدق بعينين ذاهلتين الى النهـر البشـري الصـاعـد ينوء بحمله الاسفلت كما تنوء الشعاب بقنوات صغيـرة تفرعت عنه الى المسارب الترابية في التلال . كف بعضها

عن السير وتراخت به الحيلة تحت اشجار الزعرور والشيح والدفلى. وضع رأسه بين يديه واذ رفعه دارت التلال المحيطة دورة كاملة، اسند ظهره للصخرة مترنحا للسقوط. طوح ببصره الى اسفل. صدمه الاسفلت المتعرج كالافعوان. تدب عليها سيقان ادركها التعب. لم ير اثرا لكنته اوحفيده منها. هجس بامكانية عودتها الى المخيم، ,, فرح، ، يكفي العائلة مجنون واحد ,,. استنار في صدره الفرح. شد قامته الهزيلة. ترك الصرة حيث سقطت وخطا اولى خطواته في طريق العودة. خذلته ساقاه، وعادت التلال المحيطة به الى الدوران المسعور. غمغم وهو يتهالك على الأرض:

ـ سأموت لامحالة في هذا الخلاء.

وضغط بجسده الحجارة المسننة محاولا ايقاف الأرض الدائرة وتلك الأشجار الهاربة باطراد. رأى من بين اهدابه المغلقة وجه امرأة يعرفها بيد انه لم يتأكد ان كانت زوجته تلك التي تقبل نحوه باسطة ذراعيها نافضة عنها التراب لتأخذه معها الى التراب، الى الساحل من جديد. صرخت المرأة «عمي» وسمع ثغاء لطفل لم يبلغ مرحلة الحبو بعد، يتلوى بين ذراعي رجل يعرفه. لم يكن ابنه الأصغر ولا ابنه الكبير. اعتصر الذاكرة كيما يخرج هذا الوجه من طياتها المجعدة، غمغم وهو يضغط بجسده الحجارة لينفذ اليه الألم ويشخب منه الدم:

ـ الريحاوى؟!

ولم يدر بعدها ان كان حلماً ما مر به. الهروب والاسفلت المتعرج والأرض الدائرة كحجر الطاحون، وتلك الرسالة التي وصلت من ابنه في الخليج الى مخيم جديد. قرأتها كنته ولم تتوقف اوتقرأ من الذاكرة وابنه يلومه على الهرب ويصفه بالجنون. لم يدر ان كان هذا حلما. ما يدريه على وجه اليقين انه رأى الريحاوى يحمله بين ذراعيه الى شجرة وارفة، وقبل ان يغيب عن الوعي هناك اويموت تماما رأى رجلا يأتي من بعيد يهدر صوته غاضبا. ـ هيا انصرفوا من هنا. بعتم ارضكم وجئتم تسرقون ارضنا؟ هيا انصرفوا. لم يدر انه غاب لحظتها عن الوعي اومات، ولكنه يدرى يقينا انه رأى ذلك الرجل وسمعه بوضوح، كما رأى ,, الريحاوى,, رأى العين يبكي بحرقة حتى احمرت عيناه.

قصص العدد القادم

ألباص 68	أحمد قباني
خيط معقود.. خيط محلول	سهيلة داود سلمان
سنام الصحراء	فيصل عبد الحسن
الامتحان	ترجمة احمد الباقري
ما يتساقط من الجحيم	رواية ـ محمد عبد المجيد

عبد المطلب محمود

تداعيات الحارث بن عُبادة

تحاول هذه القصيدة ان تجسِّد الحالة النفسية لشيخ بني شيبان الحارث بن عُبادة بعد مقتل ولده (بجير) بسيف خاله عدي بن ربيعة الشهير بـ (المهُلِهل).

لقد قرر المهلهل أن يأخذ بثأر أخيه (كليب) الذي قتله جسّاس بن مُرّة، فبعث اليه الحارث بولده طالبا منه ان يأخذ فيه الثأر، ليُجنّب الناس الحرب التي أراد المهُلِهل إشعال نارها. الا ان المهلهِل حين قتل بجيرا صاح محتدما: «بؤْ بشسع نعل كليب» مما أغضب الحارث وجعله يعود الى سيفه وفرسه (النعامة) وقد هجرهما زمنا، ومنذرا بالثأر من قتلة ولده، مما ادىٰ الى تشعُّب دوافع واسباب استمرار حرب «البسوس» من ناقة البسوس الى الثأر لدم بجير.

ان رمز الحارث بن عُبادة في القصيدة، واستعارة دواخله وحالاته النفسية المضطربة بعد مقتل ولده، محاولة لرصد التحول الذي طرأ عليه، فجعله يتخلى عن حِلمه وحكمتِه وموقفِه النبيل الذي سعى فيه لحقن الدماء بدم ولده، الى موقف غاضب يرى في الأخذ بالثأر من قاتلي بجير، وضعا للأمور في نصابها

القسم الأول

تذكرّتُ ساعةَ موتِكَ
كان الدمُ..
يتملّكني حيث سِرْتُ
وكان الفمُ..
يُعيدُ عليَّ صدىً من سكوتكِ

حين التقى نصلُ سيفِ «مهُلهِل» بالعُنُقِ
وتأمَّلتُ وجهَكَ. . ذاكَ الفَتيَّ
فما نَمَّ إلا عن الألقِ
عندها آزَلزَلَ القلبُ بالضَحِكِ المُرِّ
كان يشدُّ عليَّ الأسى
حينما اشتدَّ بي غَضبي
وكنتُ أحِسُّكَ بين يدي
بقايا من القلب. .
أضعفَ من أن تكونَ لي المُتَّكا
كنتَ بين يدي
بقايا من العُمرِ باردةً
أوْدعتها يدُ الموتِ. . في جسدِ.

يا«بجُيَرُ» أفِقْ
إنَّ حدَّ الأسىٰ مُصلَتٌ فوق رأسي
وإني أكاد ألوذ ببعضِ اعتذاري إليك
فتمنعُني ضحكةُ الموتِ وهي تُدَوّي
وإني أكادُ ألوذ بصبري
ألاَ إن صبريَ يُثقلُ نفسي
فيا لهفَ نفسي عليك
وواحَرَّ نفسيَ. . .
واحَرَّ نفسيَ. . .
واحَرَّ نفـ. . . . . سي!

بُجَـ. . . . . . . يرْ
دعني اعترفُ الساعةَ
ان الموت عليكَ حرامُ
وان أباكَ آحتُزَّ - بُجَيرُ - من الشريان الى الشريانْ
واني خاصمتُ بكَ الموتَ . .
واعلنتُ عليه العصيانْ
فأنا ياولدي منذ الآنْ
مسكون برياح الثأرِ . . .
(لكنَّ بني تغلِبَ أعمامُ
وعَديَّ بنَ ربيعة من آلي . .
وبُجَيرْ ؟ !
هل يذهب عني حتفَ الخيرْ ؟ !
ماذاكَ الخَيرْ ؟ !
مامعنى أن يُقتلَ بالشِسْعْ ؟ !
إني لأكادُ أصيخُ السَمْعْ . .
فيُعيدُ عليَّ صدىً من صمتِ فتايْ
لحظةَ عاجَلَهُ نصلُ السيفْ
ياويحي هل يأخُذني الخوفْ ؟ !
إنَّ بُجَيراً يوسِعُ من حولي الصحراء
ويُضيِّقُ في عينيَّ مضاربَ شيبانَ .
. . . . . ويفتَضُّ أسايْ !)

ويلي . . ماأحمقَ مارتكبتْهُ يدي
ياأمَّ بُجَير انتظري أوْبَتَهُ . .
ياأمَّ بُجَيرْ . .

فعمّا حين يسطعُ في الصحراء سناه
وعما حين. . يخرج من جَسَدي
ولدِي. . .
فآعتصمي بالصبرَ. . وبالجَلَدِ
إنَّ «مُهلهِل» ما كان ليُسْلِمَني للحزنِ
أو الموتِ
وَلَثأرُ كليبَ سيُشجيهِ
لكنَّ الدمَ لا يقطعُ حبلَ وشائجِنا
ياأمَّ بُجيرٍ. . فانتظري أوبَتَهُ. .
انتظري. .
انتظري!

ياقلبُ حنانَيك. . أنا الحارثُ
نبّئني أن بُجيراً عرس بني شيبان
واني حين مَدَدْتُ به سبباً للخير
ما أبْقَيتْ
واني قد وفيَّتْ
واني قد أوهنتُ دمي
وأبَحْتُ فتايّ
لأحامي عن تغلب. .
عن نبضِ بني العمَّ لئلّا يتقطَّعَ منه الوصْلُ
فتذروهُ الريحُ
ياقلبُ حنانَيك. . .
لقد أسكنَني الموتُ زماناً هذي الصحراءَ. .
وهادَنني التبريحُ

كيف اكون - إذن ياقلبُ سوايْ؟!
وكيف أعيدُ علاقة نَفْسي.. مع نَفْسي؟!

ياصمتَ بُجَير أرحْني مما يتملّكني الآن
ياموت بُجَير..
أعِدْ لي حكمة نفسي!
لهفي على شيبانَ
كيف تقطَّعت منها حبال الوصلِ
واخترقتْ مساكنهَا رياحُ الحقدِ؟!
إني يابُجَير.. أحاولُ النسيانَ
لكنَّ الدمَ المطلولَ منكَ بنصلِ سيف «مهُلهِلٍ»
يحتزُّني..
ويُبكِّتُ الروحَ القريرةَ..
يابُجَير..
سأشهدُ الآن افتضاح تفجعُّي
أتموتُ حتفَ تشبُّثي بالسَلْمَ؟!
ماالسَلْم؟!
اقترحْ؟!
ماالخير؟!
يالبِجُيَر..
والهَفي عليك أعدْ إليَّ الأتّزانَ
لقد عَميتُ عن الأرومة
لن يكون لنا سوىٰ الموتِ..
اقترافِ الموتِ..
ها أنذا أعيدُ علاقة القربى بصاحبتي «النعامةَ»
استعيد صداقتي... والسيف

ها أنذا أمزَّق عن سكون الليلِ هَدْأته
واصرخُ باسمِكَ المشبوبِ في هذي القتامه
آهِ.. يا حِلْمي ابتعِدْ...
إني لأدعو الآن للحربِ..
انفجرْ ياحزنَ قلبي!

«قرَّبا مربطَ النعامةِ منيّ
لِقحتْ حربُ وائلٍ عن حيالِ»
الأسىٰ يا ابنَ عُبادةَ مقْتَلةٌ
والتأسيّ رمادْ
ولصبركَ حَدّانِ
أنّىٰ تلفتَّ ألْفيتَ نفسك بينهما
فلْتُعِدَّ الجيادْ
ولتُقِرَّ بأمرٍ فأنَّ المنَية مُنشبةٌ ظِفرها فيكَ
فلتلْقَها فوق ظهرِ «النعامةِ»
لا بين حدِّ الأسىٰ واصطبارِك..
ولتعترفْ:
إنّ موتَ بُجَيرٍ يشدُّ على موضعِ القلب منك
وان بقايا من القلب
أضعفُ من أنْ تكونَ لكَ الُمتّكا.. والعِمادْ!

«يابُجَير الخيْرات.. لاصُلحَ حتى
نملأ البيدَ من رؤوس الرجالِ

لم اكنْ من جُناتِها . . عَلِمَ الله

وإني بحرِّها اليوم صالِ

قرِّبا مربطَ النعامةِ منيّ . . . . . . »

هو الصبرُ مُستَنْزفٌ يابَنيِّ

ومستنفرٌ للقتالِ . .

هو الملُتقىٰ . . السيفُ بالسيف

والخيلُ بالخيلِ . .

(إنّ الأسىٰ غفلةٌ)!

بل هي الحربُ . .

(إنّ البكاءَ انتحارُ) . . !

هي الحربُ . .

فلتشتعلْ نارُها يابُجَير!

لُذْ بما اسطعْتَ يا «مهُلهِلُ»

بالخيلِ . . بالفوارسِ الماجِسدينا

لُذْ بكلِ السيوفِ . . لن تلق منّا

غيرَ حربٍ . . كنّا لها صابرينا

لم تكُنْ حينما مَدَدْنا الى السلمِ

جناحاً . . شأواً يبرُّ اليمَينا

غير أناّ إماّ قتلتَ «بجيراً»

سنُثيرُ اختيالَنا . . مُكرَهينا

لُذْ بما اسطعْتَ يا «مهُلهِلُ» . .

إناّ لصدىٰ الصمت . .

صمتَ بُجير وقد حزَّ نصلُكَ منه العُنُقْ

سنُسوّي الحسابَ الذي بيننا

ونمحو بوقعْ حوافرنا حرب وائل . .

ننهج في حربنا وجهةَ الدم
حتى نسُدَّ عليكَ الطُرُقْ
إنَّ دمعة «أم الأغرّ» افتضاح لهذا التفجّع .
فلتنبجِسْ يادمي
إنني عن وشائج بكرٍ ووائلَ . . ألفُ عَمٍ !

دمٌ يابجير . .
دمٌ للأواصرِ ينزفُ حيناً
وحينا يُقطِّعُ أرحامها
دمٌ يابجير . .
تلبَّسَ حكمةَ رأسي
فغادرت النفسُ أحكامَها
ولمْ تبقَ فيها سوىٰ حكمةِ الموتِ
ثأراً لموتِكَ . . .
قطعْاً لصمتِكَ . .
رجْعاً لقلبِ أبيكِ المدُمّىٰ
وللضحكةِ آزّلزلتْ بالمرارةِ
جامحةً في سكون الصحارىٰ
تُفَجِّرُ في الروحِ آلامَها
دمٌ يابُجَير . .
دمٌ مُثقَلٌ بالنشيج
دمٌ أطلقَ الخيلَ بين البوادي
دمٌ داسَ كلَّ الأروماتِ
واجتازَ حدَّ الأسىٰ
وفاض . . فكان لشيبان ذاكرةً ومواسمَ

كان لتغلِبَ منفىً . .
وكان ردىً يتوزَّعُ أيّامَها
ويُمزِّقُ أعلامَها!

يابُجَيرُ . . آسترحْ
إنَّ صبريَ نكّأ كلَّ الجراحِ . .
فلمْ تكفِني . . فبماذا إعتذاري؟!
يابُجَيرُ . . استرحْ
فلقد لُذتُ بالحِلْمِ
لكنني لم أُوَفَّكَ ما كان منّيَ
فهل آن للحزن ان ينتهي من لجاجَتِه؟!
وهل آن لـ «الهامةِ» الأنفلات؟!
يابُجيرُ . . استرِحْ
إنني بك أقسمُ
أنك أودَعْتَ صوتَكَ في شفتيَّ
وأعلَيْتَه وسْطَ روحي
وأنك اطْلَقْتَني في الزمان . .
وأعتَقْتني . . .
فأنا الآن منبثِقٌ من رمادِ جروحي!

يوسف يوسف

مسرحية الحرب في العراق

منذ اندلاع الحرب **ضد العدوان الايراني على العراق** في عام 1980 والمسرحيون امام تساؤلات عديدة تبحث عن حل لاشكالية العلاقة بين المسرح والحرب. بمعنى آخر، لقد وجدوا أنفسهم أمام تحديات التعبير عن قضية شعبهم انطلاقاً من الاحساس بالمسؤولية التأريخية، ولما للمسرح من رسالة اجتماعية. وهي مهما تكن الحال، اشكالية لم تحسم حتى الآن بمعنى ان مسرحية الحرب في العراق، لم تصل الى مستوى الظاهرة الواضحة المعالم، وأغلب الظن، انها من المنظور الفلسفي والاجتماعي ستبقى قائمة، شأن سينما الحرب، ممهدة الطريق لظهور المزيد من الأعمال المسرحية، التي ستحمل معها اجتهادات تجريبية مختلفة على صعيد الشكل، وصولاً الى مسرحية متميزة قادرة على استيعاب حقيقة الحرب وأبعادها.

ذلك ان العروض المسرحية التي شاهدناها، والنصوص التي قرأناها كأدب مسرحي لايمكن النظر اليها بالدرجة نفسها من الارتياح فهي متباينة في مكوناتها الدرامية من جهة، وكذلك في موقعها من الابداع، سواء تلك التي كانت منه في الداخل، أم تلك التي ابتعدت عنه شكلاً ومضموناً، فوقعت ليس على هامشه فحسب، وانما على هامش التجربة المسرحية في العراق ككل، وهي تجربة لها من العمر سنوات طويلة، تجعلنا نكون اكثر جدية في محاكمة مسرحية الحرب.

ان اية دراسة أذا ما أريد لها أن تكون جادة وموضوعية، لابد لها أن تقرن النظرة الى المسرح، بالنظرة الى الحرب، على اعتبار انها مادته، بدوافعها، واسبابها، وافرازاتها... الخ، تماماً كما هي في الواقع، والا فاننا سنبقى أسرى الدوران في متاهات البحث عن مثالية مطلقة لاتمتلك أساسها الواقعي، كما انها لا تنسجم مع واقعية المنهج المسرحي، بصفته الغالبة في اكثر النصوص التي ظهرت منذ بدء الحرب وحتى الآن

بالطبع ليس من المعقول ان تقف هذه الدراسة امام كافة النصوص أو العروض المسرحية، فهي كثيرة كما انني لن أزعم فأقول بانني قرأتها او شاهدتها كلها خصوصاً تلك التي قدمتها فرق المحافظات خارج العاصمة لذا فقد وجدت الاختيار في النصوص التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل في بغداد، ومن بينها عدد كبير قدمته فيما بعد الفرق التابعة للفرقة القومية في هذه المحافظة أو تلك وبذلك اكون قد حققت هدف هذه الدراسة التي لاتطمح الى




اكثر من تسليط الضوء على مسرحية الحرب في العراق.

قد نلتقي او نختلف حول تفسير مصطلح «مسرحية الحرب»، وهي كما أرى، المسرحية التي تجعل من الحرب بكافة جوانبها، أو ببعضها، موضوعة لها، فتبقى فيها شاخصة كلياً، أوجزئياً. ومن مسرحيات النوع الأول: «مذكرات رجل ميت» لعصام محمد، و«البرقية» لخالد الدوري، و«السمكة والحوت» لطه سالم. ومن مسرحيات النوع الثاني: «رائحة المسك» لعلي مزاحم عباس، و«حكايات من الخندق الخلفي» لهاني هاني، و «أم المقاتلين» لفتحي زين العابدين.

وفي حين نرى ان النوع الاول هو الاكثر انسجاماً مع المصطلح، وانه يستل شخصياته من الجنود، فان النوع الثاني يبدو اقل انسجاماً، كما ان شخصياته ليست كلها عسكرية. وهذا التقسيم الى نوعين لايعني اعطاء الامتياز لنوع على الأخر، الا من خلال الاقتراب من المصطلح، والقدرة على التعبير عنه. وربما يكون الأقرب الى المصطلح اقل جودة، كما انه قد يكون دون الأخر في صنعة التأليف أو الاخراج، وهذا ما تجدر الاشارة اليه اولاً. ولأن المسرح رسالة اجتماعية وحضارية قبل اي شيء، فان الامتياز الأهم الذي قد تحصل عليه هذه المسرحية اوتلك لايتأتى من خلال النوع الذي تنتمي اليه، وانما من خلال قدرتها على الوصول الى المتفرج والتأثير فيه. وهكذا يمكن القول ان تقسيم المسرحيات الى نوعين، ما هي الاعملية شكلية بالدرجة الاساس، لخدمة غرض المنهج ليس اكثر.

أ ـ مسرحيات النوع الأول:

في مسرحية « مذكرات رجل ميت» نلتقي بثلاثة اشخاص ضلوا طريقهم في الجبهة، بعد ان نفد وقود سيارتهم العسكرية، فوجدوا انهم محاصرون بصحراء كل ما فيها يشير الى هلاكهم، وهؤلاء هم «العريف حسين، الجندي أحمد، والكاتب باسم». وفي مسرحية «السمكة والحوت» ليس الأبطال شخوصاً، وانما المواقف أو الحالات. فالمسرحية اذن مسرحية حالة، وحدث وهي ليست للقراء، وانما للعرض. بل ان القارىء قد لايخرج بأي انطباع لصالح المسرحية، الا ان الذي يشاهدها، يمكنه الوقوف امام جهد اخراجي يحاول ان يتخذ من التعبيرية اطاراً لحركة الممثلين والانارة.. الخ من عناصر العرض المسرحي الأخرى. اما في مسرحية «البرقية» فنلتقي بالعريف حسين، الذي يلتقي بجنود آخرين، يجمعه بهم المصير المشترك، والهموم نفسها، وضمن هذا النوع ايضاً تندرج مسرحية «فصيل على طريق المجد» لسامي عبدالحميد. وهي ايضاً تصور حياة وهموم وتطلعات عدد من الجنود جمعهم الخندق الواحد، في انتظار هجوم العدو للاصطدام معه.

وبقليل من الاسهاب، ما الذي تريده كل واحدة من المسرحيات السابقة؟ بالنسبة للمذكرات عند عصام محمد، هناك محاولة جادة لاستيعاب حقيقة مشاعر الجندي في اللحظات الحرجة التي تواجهه خلال الحرب، بمعنى اكثر دقة فاننا لسنا امام بناء خرافي وسوبرماني، وانما نجد ان جنود المسرحية هم قبل أي شيء، اناس من لحم ودم، لم يجردهم المؤلف مثلما حصل في العديد من المسرحيات، من حقيقة مشاعرهم الانسانية، فهم يمارسون الفرح والحزن، ويخافون مثلما يمتلكون الشجاعة، وهم أيضاً قلقون، يطاردهم هاجس الموت، في اللحظة التي يفترض ان يطاردهم فيها.

ان مسرحية «مذكرات رجل ميت» تنمي أحداثها في الجبهة،

وهي ليست معنية بالبحث عن اسباب الحرب ودوافعها وانما اتخذت من لحظة الاحساس بالحصار بداية لها. وهذه هي مقدمتها المنطقية وفق الفهم الارسطي للدراما، أي ان لها بداية وعقدة وحلاً. وفي حالة مثل تلك التي يجد ابطال عصام محمد انفسهم فيها، فان الصراع يتخذ شرعيته عبر محورين: الأول يتمثل في الصراع مع الذات، والثاني في صراع الاشخاص ضد الواقع المحيط بهم، والذي تمثله في المسرحية الصحراء وجنود الاعداء، رغم ان الاصطدام بهم لم يحدث، وانما ظلوا كخصم شاخصين في ايما حركة لشخوص المؤلف في مسرحيته.

لقد أراد المؤلف أن يقول لنا ان الحرب ليست نزهة وانما هي تحد كبير، بكل ما في التحدي من تضحيات ومعاناة. ولعله مما يميز هذه المسرحية عن سواها من المسرحيات الأخرى، ان مؤلفها استطاع أن يسبر اغوار شخصياته، فجعلها تنطق، وتتصرف، تماماً كما هي في الواقع، فامتلكت بذلك روح الحياة وجوهرها، ولم تكن شخوصاً تجريدية.

وتكمن القيمة الأساسية في هذه المسرحية ليس في تصويرها الصادق للحرب حسب، وانما لما فيها من دلالة فلسفية واجتماعية ووجودية عميقة. لقد اراد مؤلفها ان يقول بان الانتصار لن يأتي الا من خلال التضحية، في الوقت الذي صور فيه بشاعة ما يمكن ان يواجهه الفرد عندما ينفصل عن المجموعة التي ينتمي اليها، حتى لو كان هذا الانفصال اجبارياً ولعله من المفيد ان اعيد بعض ما قلته في هذه المسرحية تحت عنوان «مذكرات رجل ميت - مسرحية التفاصيل السيكولوجية والدلالات»: (ومما لاشك فيه باعتقادي ايضاً، انه لدى مقارنتها بغيرها من المسرحيات السابقة، سواء تلك التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل أو غيرها فاننا سنجد بانها الاقدر من غيرها على استيعاب حقيقة مشاعر الجندي في اللحظات الحرجة التي تواجهه، ان لم نقل اننا لم نشاهد من قبل جندياً على خشبة المسرح، يعكس تلك الجوانب التي يمكن ان يصطدم بها، مادام يخوض حرباً ضد الاعداء، اذ غلب على ما سبقها طابع الاهتمام بالظاهر من الشخصية والواقعة على حد سواء، ولم نرفي الحرب سوى صورة مشرقة). (الثورة 1984/2/19).

والذي يشاهد مسرحية «السمكة والحوت» لن يرى عرضاً تقليدياً، وليس معنى هذا ان المؤلف بحكايته المسرحية، وتخليه عن الصراع بين شخوص قد جاء بالجديد المبدع كمخرج - بصفته مخرجاً لمسرحيته كذلك - وانما قد استخدم نوعاً من الرمز الجزئي، سبق ان طرقه في مسرحياته السابقة، وفي المقدمة منها مسرحيته «مدينة تحت الجذر التكعيبي» التي تدور حول الصراع العربي - الصهيوني. وهذه المسرحية التي تنفرد عن غيرها باستغلال كامل لجسد الممثل ليس في توصيل حوار ينم عن صراع بين خصمين، وانما بالاستفادة من جسده في تكوين تشكيلات ترتبط بالاكسسوار المفترض، والحدث المروي كذلك، لم تحاول الوصول الى أبعد من الظاهر من الواقعة، عبر سردية لاتغور في الاعماق، في استفادة واضحة من الحكاية الشعبية واسلوب القص فيها. والسمكة في المسرحية ترمز الى القارب الحربي العراقي بينما الحوت يرمز الى الفرقاطة الايرانية. صحيح ان المؤلف المخرج قد استطاع ان يضعنا كمشاهدين وسط الجو العام للمعركة البحرية مستفيداً بذلك من أجساد الممثلين وحركاتهم الرشيقة المدروسة كما اسلفنا، ومن خلال الانارة والمؤثرات الصوتية كذلك، الا انه فشل في تكوين اسس الصراع الدرامي، بمعنى التفجر والتأثير العقلي الواعي في المتفرج. ويرجع هذا باعتقادي الى انه استفاد من النتيجة وحرص على تقديمها، دون ان يكلف نفسه عناء البحث عن اركان الصراع، وكيفية تعمقه فجاءت مسرحيته، مجرد استجابة سريعة، قريبة من المصطلح بعيدة عن المتفرج، وربما تصلح كمسرحية للصغار، وهذا ليس مجال الحديث عنها ضمن هذا الباب.

أما مسرحية سامي عبدالحميد «فصيل على طريق المجد»، فهي حصيلة توليف بين قصص قصيرة كتبها قصاصون عن الحرب. ونظلم المؤلف المخرج اذا قلنا انه لم يواجه عناء الا انه لم يفلح كلياً في تقديم مسرحية مؤثرة وقوية. وأحسب ان سامي قد حاول اغناء مسرحيته بتقسيمها الى لوحات ومشاهد قصيرة، وبالاعتماد على التداعيات والارتداد الى الجذور الاجتماعية والطبقية لجنوده، الا ان ما يقال في وضوح معالم شخصية الجندي نعيم، لايقال في حق الشخصيات الأخرى. والعيب الكبير الذي اوقع نفسه فيه، انه اراد ان يحرك شخصياته من خلال الاحداث وليس العكس، فبدا متعسفاً، يتدخل في كل ما يمت الى جنوده بصلة، لكي يقول ما يريده، على حساب بناء الشخصية وتطورها.

والسؤال الذي يتبادر للذهن مادمنا بصدد الحديث عن هذه المسرحية: هل يجب على مسرحية بمفردها ان تقول كل شيء عن

الحرب بمعنى أخر: هل يكفي الاستعراض الظاهري لاسباب الحرب ودوافعها وافرازاتها لنقول بان هذه مسرحية حرب؟

لقد أراد المؤلف ان يقول الكثير، ولكنه أسقط من حساباته ان الايماءة قد تكفي في القصة القصيرة للدلالة على حالة كبيرة، بل انها واحدة من ابرز سمات تكنيك هذا اللون الادبي، بينما لا تمتلك الايماءة نفسها أية دلالة في مسرحية. وعلى سبيل المثال، فان ومضة من ذاكرة الجندي نعيم تقوده الى قريته الحدودية، ليتذكر كيف قطع الايرانيون المياه عنها، وكيف غامر فذهب مع والده لتهديم السد الذي اقامه الاعداء خلف الحدود. وهي على اية حال ومضة تكون عبر اسلوب القص أو الرواية، لتساعد المتفرج على تكوين صورة واضحة لنمط التحدي. لذا فقد ظهر هذا السبب من أسباب الحرب باهتاً، بينما نجح قاسم محمد في رسم أبعاده، في مسرحيته «حكايات للعطش والأرض والناس» التي سنتناولها فيما بعد.

اغلب الظن لو ان المؤلف حاول التخلص من أجواء كل قصة على حدة، وطريقة بناء شخوصها واسلوبية كاتبها، والعمل على ايجاد سياق عام واحد لكل الشخصيات في المسرحية كعمل واحد متكامل فانه كان سيربح الكثير، وسيكون اكثر عدلاً مع شخصياته، وبالتالي، فاننا لن نرى تلك الفوارق الواضحة بين ملامح هذه الشحنة أو تلك. صحيح ان شخصيات مثل العريف، وخليل، ووحيد، ونعيم التقوا في خندق واحد، يجمعهم مصير مشترك، بانتظار لحظة الاشتباك مع العدو الا ان المسرحية كانت قليلة التأثير، رغم انها تمنح المتفرج فرصة لمعرفة الكثير من جوانب الحرب. فالجندي العراقي يمتاز بمعاملته الانسانية للاسرى الايرانيين بينما تختلف المعاملة كثيراً حد التناقض الكامل، عندما يقع في الأسربايدى اعدائه الايرانيين. ثم ان المجموعة العراقية تأبى الا ان تنقذ الجريح فلاتتركه في ميدان المعركة وحيداً. كما نتعرف من خلال تطور شخصية نعيم، كيف تركت الحرب تأثيراتها الايجابية عليه، فقد أصبح فيها اكثر صدقاً واكبر انتماء للوطن، بعد ان كان قد غادر قريته باتجاه العاصمة ليتمثل، وليعيش حياة هامشية. لقد وجد في الحرب خلاصاً من سلوكه الخاطيء، فأصبح شخصية ناضجة تماماً، تعي لماذا تخوض الحرب، وتقاتل برجولة كاملة.

وفي مسرحية «البرقية» نلتقي بالعريف حسين الذي يتقدم بعريضته كما أسلفنا طالباً نقله من المقر الخلفي في مدرسة الدرع حيث يمارس دوره كمدرب. انه يريد ان يتقدم الى حيث الفعل الأهم كما يرى، وهو في هذا يدفعه عاملان: الاول احساسه انه دون الأخرين تضحية ورجولة، والثاني لكي يبعث في اعماق ابنه عمار راحة كاملة وهو الذي يحرضه بدون وعي لكي يتوجه الى الحرب لكي يدافع عن بعقوبة، التي تتحول الى رمز لكل ارض العراق.

وهذه المسرحية التي تنتقل عبر استرجاعات عديدة الى الواقع الاجتماعي لهذه الشخصية وتلك من شخصياتها العسكرية، تجعل من الحرب اطاراً ومحتوى. أي ان الاحداث فيها، سواء تلك التي تدور في الجبهة، ام تلك التي تحملنا الى ماضي الشخوص، هي كل متماسك يحقق مسرحية حرب ناجحة.

ان مساحة الاحداث الواسعة، وامتداداتها، واجهاد المؤلف نفسه لتوضيح كافة جوانب الشخصيات، يجعلنا نشعر اننا أمام عمل مسرحي متماسك، ولان مؤلفها مقاتل في صفوف القوات المسلحة، فقد استطاع ان يمنحنا عملاً يمتاز بالصدق وحيوية الشخوص. انه يستحضر شخوصاً عايشها، فكشف عن تجربتها بعمق، فبدت بعيدة عن التسطيح، مقنعة مؤهلة لربط جسور ربطها بالمتفرج، دون ان نسقط من حساباتنا الاستفادة الواضحة من اسلوب الربط المونتاجي السريع للاحداث، فجاءت متدافعة فيها من زخم الحياة العسكرية الكثير، ومترابطة كذلك.

ولكي تتخلص من الملل الذي قد يلم بالمتفرج، فقد حرص خالد الدوري على ان تكون مسرحيته كوميديا سياسية، استطاع معها المخرج محسن العزاوي ان يمسك بتلابيب المتفرج خصوصاً وانه كان موفقاً ايما توفيق، في اختيار ممثليه.

ومن الجدير ان نشير الى ان هذه المسرحية تمتلك الكثير من مقومات مسرحية الحرب، ليس على صعيد الشكل حسب، وانما على صعيد الفكر ايضاً وبمناسبة الحديث عنها، نتذكر كتابات كثيرة قيلت في الاصالة والمسرح، وأخرى كتبت عن المسرح الثوري وغيرها من الكتابات التنظيرية التي تدرس المسرح من حيث هو رسالة اجتماعية وحضارية. انها باختصار مسرحية واعية تحقق هدفاً تعبوياً، في مرحلة هامة من مراحل تطورنا. ولأنها كذلك، فقد امتازت باستيعابها العميق للحرب ومجرياتها. فالحرب اندلعت للرد على العدوان الايراني، ثم ان مؤلفها يعرف كيف يصوغ نماذجه على الصعيد السلوكي في الحرب، اذ الحماس وحده لايكفي مادمنا نخوض حرباً طويلة تتطلب المزيد

من الصبر والحنكة والتضحية. انها ايضاً مسرحية تنجح في تحفيز شخوصها من خلال شخصية العريف حسين، ان يجد في والده الـذي حارب في فلسطين عام 1948 نموذجاً له. يمتاز بالرجولة والاقدام، وهي ايماءة ذكية للترابط العضوي، بين عدوين تأريخيين للامة العربية، الاول يتمثل في العدو الصهيوني والأخر في العدو الايراني الذي لايخفي نواياه التوسعية. وتلتقي مسرحية «البرقية» مع سابقتها في اظهار وحشية الايرانيين اذا ما القوا القبض على أسير من الجنود العراقيين. وهنا ينجح الدوري في صياغة الجندي، بحيث لايستسلم للأعداء، ولايقدم لهم أية معلومة يستفيدون منها، رغم ان المؤلف هنا يمارس وصاية على شخوصه، لم تكن مقنعة أو مبررة فنياً.

وقضية لا انسانية العدو الايراني في معاملته للأسرى، تظهر كذلك في مسرحية «ملحمة الحب» لوجدي العاني. وفي المشهد الأول نلتقي بالجنديين صافي وعباس، وقد اصيب الثاني منهما اصابة بالغة. يتركه صافي على أمل العودة اليه بعد دقائق فيجده قتيلاً، برصاص الايرانيين ويتمكن من أسر قاتلي عباس، واقتيادهم. لكن حياة صافي لاتمضي كما هي، فيعيش أزمة ذنب تبقى تطارده، رغم انه أخذ يشكو من كليته ودخل بسببها الى المستشفى.

في المستشفى تدور اغلب الاحداث وتبدأ المسرحية مرحلة حافلة من الافتعال وكوميديا الشخصية الأقرب الى التهريج منها الى كوميديا الموقف. هنا نلتقي بمجيد وحميد وعوده وسليم والممرضة لمياء وكذلك ام صباح والطبيب العميد. ثمة استرجاعات عديدة يحاول المؤلف من خلالها اثارة جوانب الشخصيات وقد نجح الى حد ما.

المسرحية مثل سابقتها، كوميديا الا انها لم تبلغ الى مستواها في اثارة الحدث واستنباط ادق مكنوناته. وبالقدر الذي امتازت شخوص مسرحية «البرقية» بالصدق فانها هنا على النقيض، باستثناء شخصية صافي، التي كانت منسجمة مع حقيقتها. واذا كانت مسرحية «البرقية» قد قالت الكثير كذلك، فان «ملحمة الحب» عجزت عن رسم ماهو أوسع من تلك العلاقة الطيبة التي تربط الجنود المصابين ببعضهم وهي علاقة متأتية بالدرجة الاساس من تشابه انماطهم السلوكية، اكثر من كونها علاقة احساس بمصير واحد. بهذا فالمسرحية واحدة من مسرحيات الحرب، لكن قدرتها على التعبير عن حقيقة المصطلح وابعاده ظلت محدودة.

2 ـ مسرحيات النوع الثاني:

وهذا النوع كما قلنا، لاتنعكس فيه الحرب كلياً، بمعنى انها نبقى شاخصة فيه جزئياً. وهو ايضاً لايستل جميع شخصياته من العسكريين، وربما يكتفي بان يأخذ من الحرب جوها العام، بما يحقق أهدافاً تعبوية أو تعليمية (بمعنى معرفية تأريخية).

وتختلف بالطبع مسرحيات هذا النوع عن بعضها، فمنها ما جاء استجابة سريعة، ومنها ما استطاع ان يقدم مواكبة جدية وعميقة، تفوق تلك التي اتسمت بها مسرحيات النوع الأول. وقد اختلفت كذلك في صياغة أحداثها، بمعنى ان قسماً منها يرتبط بالدراما العائلية مثل «رائحة المسك» لعلي مزاحم عباس، ومنها ما تناول هموم المرحلة من خلال منطلقات تأريخية أو اجتماعية تراثية، ومعالجة الحرب من خلالها مثلما في مسرحية قاسم محمد «حكايات العطش والأرض والناس» وسواها.

في مسرحية «رائحة المسك» لعلي مزاحم عباس، استفادة من بعض القصص القصيرة التي سبق نشرها. وهي واحدة من مسرحيات الدراما العائلية التي تصور الأسرة العراقية خلال الحرب. ومن بين شخصيات المسرحية، هناك شخصيتان عسكريتان، هما احمد وكنعان.

تدور الأحداث في منزل الجندي احمد، الذي نتعرف عليه في احدى اجازاته فهو متزوج او يعيش في أسرة تتكون من الأم والزوجة والأخت بالاضافة الى ابنته الصغيرة. تمضي حياته هادئة تماماً، ويصبح من المهم بالنسبة اليه ان ينتقل باسرته الى حالة من الانسجام مع الحرب. انه في حواراته يريد من أسرته ان تتقبل الحرب كفعل مفروض عليهم. وهو في الحقيقة لايواجه صعوبة تذكر، ويمكن للمتفرج أو القاريء ان يجد في شخصيتي كل من الأم وزوجته (سهام) الارضية الصالحة لنثر بذوره فيها. أي انه كان من الأفضل للمؤلف لو أوجد بعضاً من الصعوبات أمام أحمد، لنشعر بعظمة المسؤولية التي يحملها على كاهله بخصوص احداث التغيير، وهذا مالم نشعر به، وبالتالي فقد أحسسنا بان الامور كانت مرتبة تماماً، واننا لسنا امام حوار له قيمته الوظائفية الكبرى على الصعيد الدرامي. بمعنى اكثر دقة فان الحوار في

بعض مشاهد المسرحية، خصوصاً ذلك المشهد الذي يضم الجندي احمد مع زوجته كان فلسفياً اكثر مما ينبغي، وبما لا تحتمله شخصية الزوجة ذاتها. وهي صفة وجدت انعكاساتها كذلك، في مشهد التقاء الجندي كنعان بخطيبته سلوى (أخت أحمد)، فبدا المشهد إذاعياً، يخلو من الحركة، رغم انسجامه مع سياقه الخاص، كمشهد يجمع حبيبين فيما بينهما.

المسرحية بصورة عامة تطرح قضية استشهاد أحمد، وتطرح بالتالي صورة ايجابية للأم العراقية، وللزوجة معاً. كان من الواضح ان أحمد في اجازته الأخيرة استطاع ان يمهد الطريق لاستشهاده، فجاء هذا تتويجاً لمسيرة الانسان المؤمن بقضية الدفاع عن الوطن وهي القيمة البارزة الأهم التي اراد المؤلف أن يطرحها.

واذا ما حاولنا التوغل اكثر في النص وفي العرض معاً، فاننا نلتقي بشخصيات متباينة في ادوارها الوظائفية على الصعيد الاجتماعي. واذا كانت شخصية الأم هي اكثر الشخصيات وضوحاً وتأثيراً في المتفرج، فان شخصية الجندي كنعان لاتمارس فعلاً وظائفياً، ولم نرفيها صورتنا الواقعية، وبالتالي لن تترك ذلك التأثير في المتفرج، يضاف الى ذلك انها شخصية يحاول المؤلف اضاءة جوانبها من خلال حوار مروي على لسان احمد.

والسؤال الذي يخطر للذهن الآن: هل يمكن ان يرى قارئ هذا النص المسرحي بعد عدة اعوام صورة المجتمع خلال الحرب؟ بمعنى هل استطاع المؤلف ايجاد التطابق بين الواقعين: الفني والاجتماعي؟

الحرب لاتأتي في المسرحية كقيمة مباشرة، وانما بشكل غير مباشر. لكن هذه القيمة في تأثيراتها على الشخوص ظلت محدودة، خصوصاً على اسرة كنعان وخطيبته. وهي قيمة هامة افتقدتها المسرحية. انها على اية حال تأتي وتمضي بسرعة، ربما بسبب ان الاحداث لاتنمو فيها ومن خلالها ومع ذلك تبقى قضية استشهاد احمد، قضية كل اسرة عراقية، وتبقى صورة امه، مشرقة، ستجد انعكاساتها في مسرحيات اخرى، وهذه الى جانب مسرحية «رائحة المسك»، يمكن ان تشكل أساساً لدراسة الواقع الاجتماعي في المسرح الثمانيني فيما بعد من اعوام.

وليس أدل على ذلك، من تلك المسرحية التي كتبها واخرجها فتحي زين العابدين، وهي ايضا واحدة من مسرحيات الدراما العائلية الهامة، واعني مسرحية «أم المقاتلين».

والأم في هذه المسرحية تملك من عناصر الفاعلية العديد لذا فهي تشارك في صياغة الحياة، من خلال احتلال موقع وظيفي هام، على الصعيدين الدرامي والواقعي، يكشف عن اهمية دورها. ومن الخطأ ان ننظر الى المرأة في المسرحية من خلال شخصية الأم وحدها وانما من خلال ابنتيها سعاد وهناء كذلك.

والوقفة المدققة امام المسرحية، تجعلنا نميل الى القول بانها استطاعت ان تعكس صورة المرأة والاسرة معاً في زمان الثورة، وفي الحرب معاً. فالابنتان، وفيهما صورة حية للفتاة العراقية، لاتعانيان من اي احباطات تذكر بسبب انوثتهما، كما انهما لاتعانيان من اي استلاب حقيقي في حرية اختيارهما. سعاد مع خطيبها وفي العمل، وهناء عندما تعلن عن تطوعها في الوية المهمات الخاصة بدون اذن مسبق من احد. وهما من خلال الحوار الذي تحملانه، لاتنفصلان عن الهم الجمعي العام. هم المجتمع في زمن الحرب. وليس أدل على فاعليتها، من قوة الدفع التي تمنحها سعاد لخطيبها وهوينضم الى الوية المهمات الخاصة متطوعاً للقتال ضد العدو.

وماذا بالنسبة للأم؟ الذي يمكن ان نشاهده انها تحمل لواء البطولة، مادام زين العابدين يريدان يصور واقع الاسرة في زمن الحرب. لذا فهي محور الاحداث. وبمعنى آخر فانها النموذج الجديد للمرأة الذي يطرحه المؤلف كقدوة للأخريات. ومادامت تحمل لواء البطولة، فهي التي تحرك الأحداث في الغالب، بفاعلية، وبوعي يتجاوز العفوية. وصيغة التجاوز المطروحة هنا، ان زين العابدين ينظر الى عفويتها كأساس لبلورة الفكر الذي ستناضل من أجله، وبالتالي لكي يكون بمقدورها ان تساهم في خلق الأهداف التاريخية العظيمة، على اعتبار ان العفوية وحدها لاتكفي.

والقضية الأساس التي تعيشها ام المقاتلين تتمثل أولاً في احساسها بالانفراد داخل البيت، بدون وجود ابنائها المنهمكين في واجباتهم الوظيفية والنضالية، ان بالنسبة للابن صالح او بالنسبة للابنتين. وسرعان ما تكتشف الام ان ضرورات ومعطيات الواقع الاجتماعي الجديد، تفرض عليها الاقتناع والانغماس فيه كذلك. وفي الفصل الثاني تصبح قضيتها هي نفسها قضية صالح، وهنا، وبسبب راية البطولة التي منحها اياها المؤلف، نجدها الاكثر من غيرها قدرة على التحمل، والاستعداد لكل الاحتمالات في حالة استشهاد صالح. نرى هذا، بعد ان تظهر

على خشبة المسرح، لتضع حداً لكل التساؤلات التي اخذت تثيرها كل من سعاد وهناء مع بيت ابي سعدون. لقد كان الجميع يتوقعون خبر الاستشهاد، وكانوا يخشون عليها من الخطر، بسبب مرضها. لكنها واجهتنا بالنقيض تماماً، وكيف لا، وهي كما نتعرف من السياق العام في المسرحية زوجة شهيد. صحيح انها لم تكن تريد ان يبتعد ابنها صالح عنها، الا انها في قرارة نفسها كانت تريد منه ان يدافع عن تربة الوطن، وان يسير على درب الرجولة الذي مشى فيه ابوه من قبل، درب النضال من أجل الحرية.

لقد استطاع مؤلف هذه المسرحية ان يحقق الكثير، خصوصاً فيما يرتبط بتحقيق عنصر الاندماج بين الفرد والمجموع من جهة وبين شخوصه والمتفرج من جهة اخرى، رغم النصر في بعض الجوانب السيكولوجية لهذه الشخصية اوتلك. وام المقاتلين استطاعت الالتقاء بنا، ومن خلالها يمكن للمتفرج ان يرسم صورة للواقع في زمن الحرب، بل انها تملك ان تحفزه وتدفعه باتجاه التضحية، وحسبها هذا وحده.

وضمن هذا السياق لتصوير الجبهة الداخلية خلال الحرب تأتي مسرحية «حكايات من الخندق الخلفي» لهاني هاني، وهي معقدة كما اعرف، والاطار العام للمسرحية اجتماعي انتقادي ويمكن تناولها ضمن دراما العائلة خلال الحرب من منظور فلسفي واخلاقي بحت، يؤمن بان العمال في مصنع ما، ما هم الا عائلة واحدة.

تدور الاحداث في معمل تابع للمؤسسة العامة للطرق والجسور، فنلتقي بشخصيات عديده، من ابرزها ساهرة وجبار وحميد وسلمى وعناد. . وساهرة استشهد زوجها في الحرب وفي ذهنها،وهي تعمل،ان تكون وفيه لمبادىء زوجها الذي استشهد من أجلها وان تكون مواطنة مخلصة في أن واحد.

وتنجح المسرحية في تقديم صورة مشرقة للعمال وهم يناضلون في عملهم من اجل اختصار عنصر الزمن، وفي اذهانهم تلك الاهمية العظمى للجبهة الداخلية ومتانة بنائها على اعتبار ان الانتصارات في الجبهة العسكرية، يجب ان توازيها انتصارات في الداخل.

وتبقى هذه المسرحية،في اطار الحديث عن مسرحية الحرب، واحدة من المسرحيات الناجحة في بناء الجو العام. فالاحداث كلها تتحرك في الحرب، والشخوص كلها تعيش في الجو نفسه. لذا فان اية حركة واي فعل انما يتفجران من اجل اغناء الاجواء التي حرص الكاتب على تجسيدها، ليس كخلفية ثانية للاحداث وانما كأرضية تتحرك فوقها، الشخوص بالمعنى الكامل لامتدادات الحدث. وهي شخوص سنكبر فيها تفانيها، وسنتعامل معها من منظور وحدة الخندق القتالي ضد الاعداء، في وقت يجب ان تسير فيه كل الجهود، لرفد الجبهة العسكرية، وامدادها بكل أسباب النصر وهذه قيمتها الوظائفية والتغييرية الكبرى، وقد انجزتها بجدارة.

قلنا في مطلع حديثنا غن مسرحيات النوع الثاني، أن ثمة مسرحيات تناولت هموم المرحلة من خلال منطلقات تأريخية أو اجتماعية تراثية، وان هذه عالجت الحرب وموضوعتها من خلال ذلك، وضربنا مثالاً مسرحية قاسم محمداً «حكايات العطش والارض والناس».

وهذه المسرحية تقول الكثير عن الحرب واسبابها ودوافعها وافرازاتها. وهي صادقة في التعامل مع الواقع، ومبعث صدقها انها لا تهوم في فضاءات من الخيال وافتعال الوقائع والاحداث، انما وجدناها تعيد صياغة احداث جرت فعلاً، فاستعارت بذلك من المسرح التسجيلي اسلوبيته في العديد من مشاهدها ولوحاتها، مثلما امتلكت صدق الذي لايدانيه قول أوشك.

وقاسم محمد كما هوشأنه في مسرحياته السابقة يستقي مادته من الذات والتأريخ، أوهويخلق الوهم بهما. لذا فهويأخذ من الواقع كل ما يغني عمله المسرحي، الذي غالباً ما يكون أقرب الى المسرح الملحمي. وهكذا فشخصياته ليست مقطوعة الجذور عن ماضيها، وتغلب عليها صفة التطور والاحتدام في صراع مع الذات والواقع، وبما يفرز رغبتها في اقامة الجسور التي تربطها بالمشاهدين.

تدور الأحداث في قرية حدودية تعرضت في الزمن السابق ايام حكم الشاه في ايران الى انقطاع المياه عنها بسبب قيام الايرانيين ببناء سد (كنجان جم). وتتباين ردود الافعال، بين من يدعو للهجرة الى المدينة، وبين من يدعو للبقاء فيها، ويمثل القسم الثاني خير تمثيل، اولئك الذين يرون في الهجرة خدمة لهدف العدو في تفريغ المناطق الحدودية من سكانها، وبالتالي اشاعة نوع من الموت المقنن يخدم اهدافه العدوانية.

بهذا المعنى ليست كل شخصيات قاسم محمد ايجابية، وانما نرى بينها شخصيات سلبية. وهذا يضعنا أمام حتمية الصراع،

وصولاً الى الصيغة المتطورة للواقع كما يريده قاسم، مقترباً بذلك من منهج الواقعية الاشتراكية. فمسرحيته والحال هذه، كتبت من أجل احداث التغيير، على صعيد شخصياتها أولاً، ثم على صعيد المتفرج، الذي سيفرح أشد الفرح، وهويرى ذلك الصراع الذي ينتهي الى اهداف عظيمة.

من الشخصيات الايجابية عم أحمد الفلاح، وهوباطاره السلوكي والاجتماعي، لايمكن الا ان يكون ضمير القرية الدفين، وهاجسها الابدي باتجاه التطور. ولاتختلف عنه شخصية العجوزحسين، الذي يتشبث بالارض والعمل، حتى في اسوأ الظروف التي يمكن ان يمر بها فلاح مثله. وهوبعصا ميتة يرفض مساعدة حياوي رغم قرابة الدم التي تربطه به، ليس الا بسبب كونه هارباً من العسكرية ومن القرية على حد سواء.

وهكذا نتعرف على واحدة من ابرز الشخصيات السلبية في المسرحية. لقد هرب من العسكرية واتخذ من المدينة مستقراً له. وهو بذلك اعلن عن انسلاخه الكامل عن بيئته وطبقته التي ينتمي اليها. فجسد انهزاميته وهروبه من مواجهة الواقع، ليشمل، وليتعامل مع الحياة من منظور ذاتي مجرد يحقق له رغباته، على حساب انسانيته. انه وفي المشاهد التي نراه فيها يرفض اي حدث يضعه امام حساب الذات، بل ان عملية انحسار المياه عن اراضي القرية، لن تشكل بالنسبة اليه شيئاً.

لقد رجع حياوي الى القرية بعد خمسة اعوام من غيابه عنها، وليس ثمة سبب حقيقي واضح لعودته، بل اننا لانصدقه عندما يواجه جده الفلاح حسين باحساسه بالغربة خارج القرية. لقد رجع اذن لمجرد ان الحنين قاده الى هنا. وعلى اية حال فقد امتازت المسرحية بالذكاء في تفجير عقدة الاحساس بالذنب والتقصير عند حياوي، لذلك ومع تدرج الاحداث وازدياد الصراع ضراوة بين أهل القرية وواقعهم الجديد المتمثل بانقطاع المياه عن أراضيهم نرى كيف يتجاوز حياوي كل سلبياته السابقة فيعلن عن انطلاقته الجديدة، ليلتحق بالعسكرية، في اللحظة التي بدأ يحس فيها، ان ثمة صراع حقيقي، يرتبط بمستقبل القرية وحاضرها.

مثل هذا التغيير سيغتبط له المتفرج، وهي واحدة من ابرز سمات المسرح الثوري، الذي يقع على كاهله مهمة تدريب المتفرج على التغيير، وجعله يناضل من اجله.

وبدون مبالغة فان قاسم محمد في مسرحيته يعرف كيف يحفز كل تفاصيل الواقع واشياءه، ليرتفع بالحالة الدرامية، وليفجر الصراع، بكيفية، تجعلنا نقول انه يتبين بطولة الجماعة اولاً وأخيراً، بحيث تتحول البطولة الى بطولة للمكان. مثل هذا البعد الفلسفي والحضاري لمعنى البطولة، لايتجسد عند الحديث عن الهجرة أو البقاء حسب وانما من خلال توظيف الوثيقة التأريخية التي تكشف عن العدوان الايراني على العراق باكمله قبل ايلول 1980. أي ان البطل يصبح العراق باكمله، شعباً وأرضاً وعقلاً يخطط لخوض الصراع.

وهكذا يمكن القول ان مسرحية قاسم، هي واحدة من ابرز مسرحيات الحرب، وهي بقدر جوهرية الطرح الذي تحمله، تقترب من المصطلح وتستوعبه ايما استيعاب، بل انها تفوق غيرها في الكثير الكثير، لتمنحنا صورة بانورامية ليست سريعة على اية حال، ان على صعيد الاسباب التي قادت الى الحرب أم على صعيد افرازاتها على المستوى الاجتماعي.

ويستحضر عزيز عبدالصاحب في مسرحيته «شجرة العائلة» صوراً متباينة للبطولة عبر التأريخ. بمعنى انه يستقريء الحاضر من خلال الماضي، عبر سياق تأريخي، يستمد من حياة الشعب قيمه وأخلاقياته التي تدعم صورة البطولة في هذا الزمان..

لقد أراد عزيز ان يضعنا أمام قدرنا في التحدي المعاصر، وهو تحد مصيري، تماماً مثلما كانت التحديات في الماضي. وعندما اختار ان يضعنا امام بطولات معينة، فانما انطلاقاً مما لتراثنا من أثر معنوي كبير علينا.

ان الحرب التي نخوضها اليوم، ما هي الا امتداد لحروب الاجداد، في صراعهم ضد الاعداء التأريخيين من غزاة ومستعمرين. اما لماذا كل هذه الحرب، فانما للدفاع عن الحضارة العربية وهي رؤية منطقية لحقيقة الصراع وابعاده، وقد سبق ان طرحها عزيز عبدالصاحب في مسرحيته الرائعة «ابن ماجد» التي اخرجها في وقت سابق للفرقة القومية للتمثيل المخرج سعدون العبيدي.

تمتاز هذه المسرحية بوضوح رؤية مؤلفها للصراع. وهي وان كانت لاتخلو من السرد على طريقة الراوي - بدون وجود راوي - الا انها امتلكت فنية كبيرة في صياغة احداثها وتفجير كوامنها، والارتقاء بالشخوص المعاصرة، لكي تكون في الصورة التي تؤهلها لخوض الصراع، والحفاظ على المسيرة المنتصرة للاجداد، ولعله كان موفقاً في تأكيد الجانب الفلسفي والقيمي

لعنوان مسرحيته.

منذ البدء يبدأ الجميع بالوصول الى مضيف أوبيت أل صبر، بعد تسلمهم برقية تعلن استشهاد فتاح. وعلى حصانه يأتي الجد الاكبر صبر، كالحلم، أوكالضمير الذي لايعرف الراحة الا اذا اطمئن على مسيرة الاحفاد. يطلب من الجميع الجلوس ويسألهم: أخبروني اين مكان الجراح أفي الصدر أم في الظهر تلك الجراح؟

وهكذا فنحن منذ المشاهد الاولى امام صياغة ترفض الهزيمة. ولحظة يطمئن الجد صبر يقول: قياماً لفتاح ثم انه يسأل عن كيفية استشهاده وهنا نقف امام حقيقة اخرى تفيد انه قتل مع غيره من الاسرى.

صحيح اننا أمام اشخاص من لحم ودم، يتحاورون، ويكشفون عن وجهات انظارهم، الا ان عزيز عبدالصاحب يعقد راية البطولة للموقف على اعتبار ان المشاهد كلها ينتظمها موقف واحد للبطولة. بالطبع فان استجواب فتاح من قبل الجد (صبر) لايعني سوى استحضار روحه:

صبر: هل ترددت؟

فتاح: وعلينا كان ان نشربه / حتى الزجاج / كأسنا المر المحلى

صبر: فتاح يافتاح / لم يكن جديداً على بيتناسيل هذي الدماء / تتواصل أيامناوا جيالنا عبر كل شهيد.

وهكذا فنحن لانشعر باي عسف في استحضار أرواح الشهداء.

وماشخصية (سيل بن عرم)، الا تعبير عن تلك الحالة من الصراع ضد المستعمرين الرومان. صحيح ان المؤلف يحاول تقديم ملامح واضحة للشخصية، الا ان الاهم في معرفته عنها، انها كانت شخصية بطلة، فيها من مقومات الصلابة والتحدي ما نحتاجه اليوم. وسيل بن عرم لايدخل في الحدث كصورة مجردة في ذهنية احد الممثلين، وانما ينتصب امامنا من منظور الصراع التأريخي، الذي خاضه الشعب ضد الرومان في ازمان سابقة. واذا كان الفرس المعاصرون قد قتلوا فتاحاً في الأسر فان الرومان فعلوا الشيء نفسه، عندما وقع سيل بن عرم في أسرهم.

ان عزيز عبدالصاحب يحفز البطولة بكل جوانبها، مادامت بحاجة الى التحفيز الفعلي، في هذا الزمن العربي الممتلىء باحاسيس الخيبة والهزيمة، وصولاً الى القادسية بما فيها من عنفوان العربي وابائه وشهامته، وفي الحوار التالي بين القائد الروماني وسيل بن عرم اكثر من دلالة بهذا الخصوص:

القائد: هؤلاء العرب يموتون واقفين يامولاي (الى هرقل)

سيل: سآتيكم في الاحلام اقض مضاجعكم عند النوم، اتواصل في الأجيال / في رحم الارض العربية.

وهكذا يمتزج الماضي بالحاضر حيث يبقى الانسان العربي عرضة لهجمات الاعداء، في محاولة لقتل الحياة فيه. ولأن فتاح والآخرين يصنعون مجد الانسان العربي في هذا الزمان، فانه القدر القيادي الذي يضعه عزيز عبد الصاحب فوق كاهل العراقيين. وهم انفسهم الذين هبوا في حرب تشرين 1973 لمحاربة العدو الصهيوني عبر شخصية عدنان التي تطل علينا روحه، بعد ان يوقظه المؤلف من قبره، شأن بقية الشخوص، ليجعل الاباء والاجداد يرون ما يحدث اليوم، من بطولات..

ان اعتراف القائد الروماني بشجاعة سيل بن عرم، يقابله اعتراف الضابط الانجليزي بشجاعة صباروالد عدنان. وصبار كما نتعرف عليه كان عريفاً في الجيش العراقي ابان ثورة مايس 1941، شجاعاً ويمتلك اصراراً كبيراً وعنيداً على القتال، ولقد استطاع بمفرده ان يوقف رتلاً من اليات الانجليز المدرعة. وصبار يوضح الصورة المشرقة للجندي العراقي، فهو الى جانب قيم الرجولة والشجاعة التي يحملها يرفض التخلي عن رفيقه الجريح ويأبى الا ان يستشهد واقفاً خلف رشاشته.

وبعد، ففي مسرحية عزيز عبدالصاحب العديد من الامور الهامة. انه يشير الى ان الحرب التي ابتدأها العدو الايراني، انما تهدف الى تدمير ما بناه العراق من حضارة. وفي الوقت نفسه، فانه يدين العملاء الذين اختاروا الوقوف الى جانب الاعداء، ليس من خلال وقفتهم هذه حسب، وانما من خلال حرب تشرين. وفي هذا، يستفيد عزيز من الاسلوب التسجيلي، ليقول لنا بان عائلة مثل هذه قدمت كل اولئك الشهداء، لايمكن ان تهزم، وهي بجذورها المتوغلة في باطن الارض، لايمكن الا ان تهزم الشر أو تمضي واقفة.

وهناك مسرحية «البستان» لفلاح عبداللطيف، وهي تتناول الحرب بطريقة غير مباشرة، عبر أحداث تقوم على اساس خلق الوهم بمعطيات تأريخية، تتمحور حول الصراع على الارض، بين (قحطان) واولاده من جهة، وابن (عجمي) وجماعته من جهة اخرى، مع ما في هذا الصراع من اسقاطات معاصرة ترتبط بالوضع العربي القائم على التجزئة من جهة كما ترتبط بالعدوان

المعاصر على امتنا من جهة اخرى، مركزاً على العدوان الايراني .

وابن عجمي في المسرحية يمثل على مستوى الواقع، المحاولات المعادية لقتل الحياة عبر سرقة الارض من أولاد قحطان، وقطع المياه عن المتبقي منها في حوزتهم . واذا لم تكن هناك فلسفة جوهرية أبعد من هذا في المسرحية، فان المؤلف يقع في مطبات البناء الهش للشخصيات، والتعسف في فرض افكاره عليها، دون ان يتركها تتحرك وفق مشيئتها أوكما هي حقيقة الصراع في الواقع، أما بالنسبة لاستخدامه الرمز، فلم يكن فنياً كما انه لم يحمل من الدلالات والايحاءات ما يجعله معبراً عن حالة بعينها، أو شخصية بأوصافها . لقد ظلت الرموز غائمة غير واضحة، وبالتالي افتقدت المسرحية الكثير جداً مما كان باستطاعتها أن تقوله، بيد ان هذا هذا لاينفي أشياء مهمة قالتها من مثل : التجزئة تقود الى الهزيمة، التخلف يقود الى الانحدار، الاعداء لايريدون لنا الحياة والخير، الطنطل مجرد خرافة لا أساس لها في الواقع .

ومهما يكن فقد استطاعت مسرحيات الحرب ان تقول بمجموعها الكثير رغم ما في اغلبها من ضعف البناء الدرامي وسطحية الشخوص، وافتعال المواقف . . الخ من عيوب التأليف المسرحي . ولعلها ستحقق بعد وقت ليس بالطويل قدرتها على ان تكون ادوات فاعلة غير منبعثة لمجرد الاستجابة السريعة للحرب ومعطياتها .

من دراسات العدد القادم

المعادل الموضوعي مصطلحاً نقدياً	**د. عناد غزوان**
الصورة الشعرية	**د. مجيد عبد الحميد ناجي**
الرومانتيكيون العرب وشكسبير	**د. محمد عبد الحي**
اللسانيات في خدمة التحليل الانثروبولوجي للاسطورة	**مجيد الما شطة**
الحوار في الرواية	**ترجمة عباس العويني**

د. جابر عصفور

الناقد وثقافة الوعي بالابداع



اجرى الحوار: أحمد عنتر مصطفى

الدكتور جابر عصفور. أستاذ جامعي متخصص بالنظرية النقدية ودارس للتراث العربي النقدي والنقد الأوربي الحديث. حصل على الدكتوراه من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة عام 1965 وكانت أطروحته عن (الصورة الفنية في التراث الفني والبلاغي). عمل بالتدريس بجامعة القاهرة، وأستاذاً بجامعة وسكنسون بالولايات المتحدة 77/1978، وأستاذاً بقسم اللغات العربية والشرقية باستوكهولم 81/1982، ويعمل حالياً أستاذاً زائراً بجامعة الكويت.

أسهم بالعديد من الدراسات والمؤلفات في اثراء نقدنا العربي الحديث، منها: الصورة الفنية في شعر الاحياء (رسالة ماجستير)؛ مفهوم الشعر؛ المرايا المتجاورة: دراسة من نقد طه حسين؛ عدا الكثير من الدراسات والابحاث التي نشرت في العديد من الدوريات في مصر والوطن العربي. إلى جانب اسهامه الكبير في إنشاء (مجلة فصول) مجلة النقد الأدبي المتخصصة والتي عمل نائباً لرئيس تحريرها لثلاث سنوات.

نعرف أن النقد ابداع جديد للنص. وقد سادت الحياة الأدبية محاولات نقدية تنحو الى الترخص والسهولة - كما في الابداع الشعري أيضاً - يدفعنى ذلك إلى طرح سؤال أول حول: ثقافة الناقد؛ وثقافة الشاعر..

يمكن أن نقول إن ثقافة الناقد يجب أن تتسم بقدر من العمومية والخصوصية في الوقت نفسه. وتتصل العمومية بالمعارف والخبرات العامة التي تتصل بشمولية نظرة الناقد إلى الحياة. لأنه بدون هذه النظرة الشمولية لايستطيع تحديد مكانة الأدب وأهميته في الحياة. وقريب من هذه الثقافة النظرية العامة. الثقافة الفنية الشاملة التي تعلم الناقد وتعمق وعيه بالصلة المتبادلة بين الفنون. أما الثقافة الخاصة فهي ثقافة نظرية وتطبيقية في الوقت نفسه. أعنى أنها تمتد بوعيها لتحيط بكل نظريات الأدب في الوقت الذي تنحاز إلى نظرية بعينها. أما الخبرة التطبيقية فتنتج عن القراءة ومعاناة العشق الصوفي - إن صحت هذه العبارة - للأعمال الابداعية قديمها وحديثها. وعندما تتكامل جوانب هذه الثقافة العامة والخاصة يغدو الناقد مهيأً لأن يجيب بنفسه ولنفسه عن الأسئلة الكبرى التي تتصل بماهية الأدب ووظيفته وبماهية النقد ووظيفته ويبدأ في خوض طريقه الصعب تأسيساً وتنظيراً وممارسةً.

وأظن أن الفارق بين ثقافة الناقد وثقافة الشاعر فارق نوعى بمعنى ما.. ذلك لأن نقطة البدء مغايرة، فالنقد إذا استخدمنا عبارة (أبي حيان) هو كلام على كلام، فثقافة الشاعر هي ثقافة الكلام الأول، أى ثقافة الابداع. أما ثقافة الناقد فهي ثقافة الكلام الثاني أى ثقافة الوعى بالابداع. والفارق بين الثقافتين فارق بين

عمليتين مغايرتين. وان اتصلت ثانيتهما بأولاهما.

لكن تبقى مجموعة من العناصر المشتركة:

أولها: النظرة الشمولية التي تحدد للأبداع أو للوعى به موضعاً ومكاناً في متصل الأدوار الانسانية.

وثانيها: إيمان الشاعر والناقد بأهمية الدور الذي يقوم به كلاهما على نحو تغدو به كتابة النقد مرادفة لكتابة الابداع. بمعنى الذي يحول الكتابة إلى حياة ويحول الصمت عنها الى موت.

النقد يحول الكتابة الى حياة؛
ويحول الصمت عنها إلى موت. إذن
كيف يرتمي النقد الآن في أحضان
الأكاديمية مغرقاً في التنظير.. مبتعداً
عن الواقع؟

● إذا ارتقينا إلى مستوى الجدية أمكن لنا أن نقول: إن النقد أشبه بالابداع. كلاهما يعاني تحولاً خطيراً. ومادام الأمر متصلاً بالتحول فمن الطبيعي أن تكون الذات الفاعلة للتحول أو المنفعلة به ذاتاً تتأمل نفسها وهي تفعل أو تنفعل. ومادام النقد وعياً بالكلام الأول: فإن الوعى لايمكن أن يتحول. ولايمكن أن يؤسس تحوله إلا بان يتوقف وقفة نوعية يتأمل فيها نفسه؛ ويعى طبيعته؛ ويعيد تأسيس مكوناته لكي يمايز بين نفسه، وبين أشكال الوعي السابقة. ولكي يؤهل نفسه للتحولات التي تحدث حوله في مجرى الأبداع. ولذلك فإن النقد الآن - ولنسميه النقد المحدث - يواجه إشكاليته الخاصة ويعى أن جانباً كبيراً من مهمته في أن يحدد لنفسه ولغيره موضوعه ومهمته ومداه. إن الناقد المحدث قد صار مدركاً لعجز الصيغ النقدية التي سبق طرحها، والتي لم تعد قادرة على تعمق الابداع من ناحية، ومواكبة حركته المتحولة من ناحية أخرى. النقد المحدث من هذه الزاوية أشبه بالقاطرة التي يقودها سائق. لكن هذه القاطرة قد وصلت إلى منعطف توقفت فيه وسبقها الابداع في السير. ولن تتحرك القاطرة إلا إذا أدرك القائد سرها وأعاد تفكيكها وأعاد تركيب عناصرها، وهذا مايفعله النقاد المحدثون الآن. ولعل في هذا إجابة عن سؤالك الخاص بالتنظير. ذلك السؤال الذي يتصل بهذا الذي نحن فيه؛ إن النقد لن يعى علاقته بغيره. ومادامت القاطرة قد توقفت، فلابد من اعادة تركيبها وهذا هو سر التنظير الذي يسود الكتابة النقدية الآن. ولنقل بوضوح: إن هناك جيلاً من النقاد يأخذ على عاتقه إعادة التأسيس. وإن هناك جيلا من النقاد يرى أن مهمته في تعليم قواعد اللعبة لاتقل جدوى عن ممارسة اللعبة نفسها. هذا هو السبب الخاص بازدهار نوع من الكتابات النقدية لم تكن موجودة من قبل مثل نقد النقد، أو ما بعد النقد، ومثل الهرميونوطيقا أو نظرية التأويل الأدبي.

إن هذه الجوانب هي مظهر للعملية التي يتعرف بها النقد نفسه. والحق يقال: إن النقد المحدث لايتعرف نفسه فحسب بل يتعرف نفسه وغيره. فالى جانب التنظير هناك التطبيق. ذلك لأن العملية مزدوجة. وإن غلب التنظير على التطبيق أحياناً فهذا راجع إلى طبيعة مفرق التحول الذي يعانيه النقد. وطبيعة المرحلة التي تقتضى إعادة النظر في القواعد الأساسية والاجراءات المنهجية نفسها. واذا لّم يع كثير من النقاد هذه الحقيقة فإنهم سوف يظلون أسرى القاطرة المتوقفة. يتوهمونها تسير ويصدرون كتباً عن أدباء وعن موضوعات ليست إلا من قبيل (محلك سر..). فهي توقف وليست إضافة، ولن يتحرك النقد مع هؤلاء النقاد إلا إذا أعادوا تركيب القاطرة عندئذ ينتقلون من (محلك سرْ..) إلى التجاوز.

وينبغي في هذا الاطار أن نؤكد شيئاً مهماً. أن الناقد المحدث الذي أتحدث عنه ليس صحفياً؛ وليس صاحب (عمود) في صحيفة أو صفحة في مجلة. ولايكتب النقد الذي هو من نوع (أحاديث ما بعد العشاء) إنه محلل يحاول أن يفض أسرار النص ليكتشف عناصره المكونة. ومفسر يحاول أن يقرأ العلاقات بين هذه العناصر،ومشارك في تأسيس قيمة أدبية لاتنفصل عن هذه العناصر أوعلاقاتها. ولذلك لايتسع له مجال الصحيفة أو المجلة العابرة أى باختصار لا مكان له في المنابر التقليدية التي اعتدنا منها النقد. إن مكانه منبر جديد محدث هو المجلة المتخصصة والكتاب. وهو ناقد يتعب من يقرؤه لأنه لايقدم شيئاً يقرأ في استرخاء. بل هو مفجر للمشاكل وصانع مشكلات، لكن الفائدة التي يجنيها قارىء هذا الناقد هي فائدة الوعى المضاف وليست التسلية الرخية الهينة. وأعدى أعداء هذا الناقد أن يتحول إلى «نجم تقليدي» يكتب في كل مكان وفي كل وقت. وأهم صفاته الصبر الذي يبذله في معاناة النص والكشف عنه.

- إذن ماهي الاضافة التي خرج بها جيلكم من النقاد المحدثين - كما أسميت - وماهو الفارق بين جيلكم وبين من سبقكم من النقاد. ؟؟

● أستطيع أن أقول: إن انجاز جيلنا من النقاد متميز إنه جيل لايشعر بأية حساسية تجاه الآخر الغربي. لقد بدأ يتجاوز العقدة الأجنبية ويتخلص منها. لا تعارض ولا إحساس بالانسحاق. إن له قدماً راسخة في التراث وأخرى ثابتة في الثقافات الأجنبية. أطروحات هذا الجيل تشهد بانجازاته، عبد السلام المسدى أطروحته عن (الفكر اللغوى عند العرب) حمادي صمود - وهو يدرس في السوربون - أطروحته عن (التفكير البلاغى عند العرب)؛ كمال أبوديب أطروحته عن (عبد القاهر الجرجانى)؛ إن جيلنا قرأ الأصول بوعي ونفى عبوديته لها. لم يقع في دائرة التسليم بل ظل داعياً. ولعل فارقاً كبيراً في رؤيتنا النقدية عن جيل سابق يتضح من أن جيلنا:

1 - لا يسير على سطح النص
2 - وعيه النقدي أكثر حده.
3 - لايقع في دائرة التسليم.

إنه كالشاعر المحدث لايكف عن التجريب الذي يساعده على اقتناص التجربة. واذا كان لويس عوض مثلاً - قد جعل النقد (جماهيرياً) فنحن جعلناه (بحثوياً). هناك تميز بين دور (المعقب) ودور (المحلل). ونحن انتقلنا من (نقد المقال) إلى (نقد التحليل).

- على ضوء رؤيتك هذه للناقد. هل لك أن تحدد ماهي علاقة الناقد بالنص الأدبي؟؟

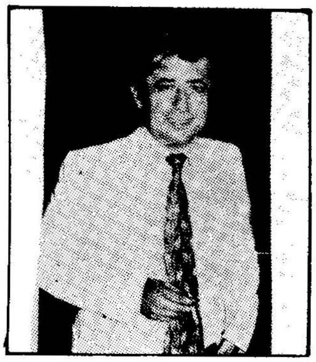
● هى علاقة معقدة تقوم في جانب منها على الاتصال والانفصال، ولها جوانب كثيرة لا أظن أن المجال يتسع لها. حسبنا أن نركز على علاقة الاتصال والانفصال. إن الناقد ينفصل عن النص كما ينفصل العالم في العلوم الانسانية عن مادته. والناقد يواجه هذه المادة المنفصلة ذات الوجود المعر في والأنطولوجي المستقل بمنهج محدد. يعينه على اقتناص عناصرها واكتشاف علاقاتها؛ ومن ثم اعادة تشكيل العناصر والعلاقات في نسق جديد؛ والناقد متصل بالنص ذلك لأنه لابد من التسليم بقدر أولى من التجاوب بين النص وبين الناقد؛ بين المقروء والقارىء؛ هذا التجاوب يمثل عاملاً لايمكن إغفاله. أعنى عاملاً ذاتياً يجعل لحديثنا عن النقد الأدبي - بوصفه علماً - خصوصية متميزة. قد نقول إن العلاقة بين الناقد والنص علاقة تقوم على الذاتية والموضوعية معاً. ولكن المهم أن نحدد درجة الذاتية ودرجة الموضوعية. وأن نجعل للوجود المادي المستقل للنص عن وعينا الاولوية التي تسبق وتتحكم في العامل الذاتي الكامن بالضرورة. وبمثل هذا الفهم نصل الى صيغة أشبه بالصيغة الهيجلية عن وحدة الذات والموضوع واقول اشبه - لأن هذه الصيغة يمكن أن تتعدل لتصبح أكثر جذرية من الزاوية التي يؤكدها علم التأويل الأدبي أو الهرميونوطيقا المعاصرة.

- يعيش الأدب عصراً بالغ التعقيد - مع شيوع وسائل الاتصال - ترى ماتأثير التقدم العلمي على أوقات الانتاج الأدبي. وماعلاقة ذلك بجماليات النص؟

● إذا سلمنا بأننا نعيش في عصر صناعي؛ فمعنى ذلك أننا نعيش في ظل أدوات انتاج مختلفة؛ واذا وصفنا أدوات الانتاج بالتقدم فإن هذا الوصف يتصل بشيء مضمَّن معناه أن تقدم أدوات الانتاج وتغيرها يؤثر بداهة على علاقات الانتاج.
ويستلزم هذا كله تغييراً في المنتج نفسه. وشيء من هذا القبيل يحدث في الأدب والنقد معاً. ذلك أن الفن في عصر التكنولوجيا ليس هو الفن المنتج في عصور أخرى سابقة. هناك خصائص مشتركة بالطبع. ولكن هناك خصائص مغايرة. والمغايرة تتصل بتغييرا أدوات الانتاج الأدبي من ناحية أخرى. ومايرتبط بهذين التغييرين من تغير آخر في المنتج الأدبي. هذا الفهم الذي يرجع



لويس عوض



كمال ابو ديب

في جانب كبير منه إلى مدرسة (فرانكفورت) النقدية يفيدنا في حل إشكالات كثيرة منها أنه يصحح لنا طريقة العلاقة بين المتلقى والنص الأدبي المحدث . ذلك لأن هذه العلاقة تحتاج الى توضيح والى التمييز بين مستويات متعددة ؛ وبقدر ما يمكننا هذا الفهم من تعمق عمليات القراءة والتمييز بين عناصرها الفاعلة ، فإنه يمكننا من فهم بعض جوانب الخصوصية التي ينطوي عليها النص الأدبي نفسه .

- وماذا عن فوضى وأزمة المصطلح النقدي؟؟

● أزمة المصطلح النقدي هي جزء من أزمة الثقافة عموماً . ولماذا لانقول بصراحة إننا نعانى من مشكلة التبعية ، ونحاول أن نتجاوزها الى الاستقلال ولأنا مازلنا في مرحلة التبعية ، فنحن نستهلك مصطلح العالم المتقدم بدلاً من أن نسهم في إنتاجه . ولأن العالم المتقدم متعدد ، فانه يصب علينا طوفاناً من المصطلح الجديد . ولأن التواصل الفكري منقطع بين مثقفى الأمة العربية ، يترجم المصطلح الواحد بأكثر من طريقة ، فتكون النتيجة فوضى لا حد لها . وحل هذه الفوضى لن يتم الا بطريقتين :

الأولى : قصيرة المدى وهى ترتبط بالحوار المتصل الذي يجب أن يتم بين النقاد وقرائهم والتركيز على هذه المشكلة .

الثانية : الطريقة الأبعد وهي الانتقال من التبعية الى الا ستقلال والاسهام في الانتاج بدلاً من الاستهلاك . ولن يتم ذلك إلا بالبدء من خصوصية الابداع العربي مرتبطاً بلحظته التاريخية التي نعيشها ومن منظور الحوار الجدلي مع الآخر التراثي الذي يتمثل في نقدنا وبلاغتنا القديمة والآخر الغربي الذي يتمثل في النظريات والمناهج المعاصرة ابتداء من البنيوية ومروراً بالهرميونوطيقا والسيميطيقا .

- بدعوى الحداثة تزدحم الساحة النقدية بمناهج ونظريات ؛ البنيوية مثلا . . و . .

● للأسف فإن كثيراً من النقد الذي يكتب تحت شعار البنيوية الآن ليس سوى نقد تقليدي بمعنى من المعانى . ذلك لأن هذا النقد مجرد محاكاة لنقد يرتبط بأدب له خصوصية مغايرة . والمقلد دائماً أبعد مايكون عن الحداثة مهما كان الذي يقلده . ويصبح الأمر طريفاً عندما نعرف أن البنيوية نفسها قد انتهت في بلدانها . وأن اتجاهات أخرى قد أعقبتها . مما يجعل عنصر الطرافة والجدة عنصراً مفتقداً في هذا النقد . وليست وظيفة الناقد البنيوي - اذا كان بنيوياً حقا - ان يتلاعب بكلمات غامضة أو أن يبهر الاعين بجداول وشجيرات وأرقام ، فذلك تغريب للنص واغتراب عنه . وهؤلاء الذين يستخدمون مثل هذه الحيل أشك في أنهم يعرفون البنيوية حقاً . أوقد وصلوا الى جوهرها النظري . ناهيك عن أن يكون لجهدهم أثر التأسيس . إنها (موضة) عارضة شأنها شأن بقية (الموضات) ينبهر بها الشبان أو الشابات أحيانا . ولكنها سرعان ماتزول . المهم في الأمر كله هو ماطرحناه من قبل أن النقد المحدث تأسيس وليس تقليداً . وصلة جدلية بالنص تهدف الى ادراك خصوصيته .

انطونيو غالا

قصائد اندلسية

ترجمة : خالد الصوفي

ولد في قرطبة في ٢ / ١٠ / ١٩٣٦ . . حصل على ثلاث شهادات دكتوراه في القانون والفلسفة والعلوم السياسية . كاتب مسرحي وشاعر وصحفي . . ورئيس جمعية الصداقة العربية الاسبانية . .

بكاء الملك ابو عبد الله الصغير لضياع غرناطه

اناشيد النصاري
تتصاعد من قصر الحمراء
وصهيلُ خيولهم
يُؤرق الاميرات
انهم يقتربون . ها هم يقتربون . . .
يقرعُ الالمُ بيدهِ الحجريةِ «بابَ النبيذ» . أماّ بابُ العدلِ » فأن اليدَ الحجريةَ تنحدرُ حتى تلامسَ مفتاحَهُ ثم تفتحُ قصوري شيئاً فشيئا . . .
ماذا فعَلْنــا؟ «لا غالب الا الله . . . لاغـالبَ الا الله» . هل كان كذبــاً ما قالــوه لنـا؟ نحن ايضـا كنـا نحلم : «اسبانيا» . . . وخلالِ ثمانية قرونٍ كنا نردّدُ هذا الاسم - «اسبانيا» - بصوت اشدَّ انخفاضاً كلَّ يومْ

ستحجبُ النجمـةُ النصريـةُ المرسومـةُ في بطـانـةِ السقوفِ وجهَها عنّا . وستمحوكُم شمسُ ما أيتها النجومُ المبهمةِ التي تكتبُ القدرَ البائسَ للخاسر .

انهم يقتربون. هاهم يقتربون

مَن هنّ الملكاتُ الجديدات ستُنصَبُ تماثيلهنّ في هذا المشرفَ المسمى لِندَاراخا؟ أقدامُ مَنْ تلك التي ستطأ هذه القاعات وكيف؟ أسماعُ من تلك التي ستستمعُ الى الموسيقى العاطفيِة لفوّاراتِنا وهي التي لم تعتَدْ الا على سماع دويّ البارود؟ لمن سينمو الآس والريحانُ؟ الاقوياء ليسوا بحاجة الى كلّ هذهِ الكياسات. . .

حوافرُ جيادهم ستدوسُ الزهور دون ان تنظرَ اليها. وفي برج ابي حشاد سيضعون مئزرا لملكةٍ اسمهُا صعب، لن يكون عائشة «الشريفة» ولا ثُريا «شهاب الصبح». . .

فوق الشعار الوحيد لبني الاحمر «لا غالبَ الا الله» سيكتُبون شعارهم «بلوس اولترا» ويضعون «ف» اولَ حرفٍ من اسم فرناندو و«ا» أول حرفٍ من اسم ايسابيل.

فوق الوانِ فسيفسائنا سيرسُمون نيرهم وحزمَة سهامِهِم. الاقوياء ليسوا بحاجة الى الاشياء الجمالية. قوتُهم تكفيهِم.

في اعقاب مباخرِنا سيضعون محاريبَ قديسيهم.
في قصر العدل سيبنون مُصلاّهُم.
«لا غالب الا الله».
احواض الوضوء سيملؤونها بمائِهِم المُقدَّس.
انهم يقتربون. ها هم يقتربون. . .

حماماتُ الماء الساخن، حيث كانت تصدح موسيقى العازفين وتسترخْي الاجسامُ البديعة وتتشابكُ سحب البخار كتَمَوُّجات منديل رقيق شفاف وتُطلّ الشمس مبتسمةً دون ان تجرُؤ على الدخول. . . حمامات الماء

الساخن هذه سيحوِّلونها الى مستودعاتِ للبارود او القمح.

حيث كنا سعداءَ نُغنّي، هم سيكونون جبابرة فقط.
حيث كنا اقوياء ولطفاء، هم سينصِبون حجارتَهم
في الاماكن التي حَبَّبَتْ الينا الحياة، ستنطفىء حياتَهم يوما بعد يوم...
انهم يقتربون. ها هم يقتربون...
سيجلبون ازهارا مختلفة ولغة اخرى وعيونا اخرى
وطريقةً غريبةً في الحب يمارسُها العاشقُ والمعشوقُ.

في المكان الذي يستريحُ فيه أسلافنا - «لاغالب الا الله...» - سينمو عُشْبٌ مُهْمَل.
سيَنتَهِك نباتُ القُرّاص حُرمة الرُّخام الذي لم يكن يعانقهُ سوى الشمس والمطر...

ستصبح الصالة التي تحتوي على رُفاتِ الاجسام المُحَنَّطة في عالم النسيان.
«لا غالب الا الله»
في هذه الارض المزروعةِ الخصبةِ السعيدةِ التي هي ارضُنا، سيدفنون موتاهم.
ستشاهِدُ شلالاتُ المرمر بذهول فصولاً لم تسبق لها رؤيتها
ولن نكونَ نحن شركاء فيها.
هنيئاً لمعاجن الفسيفساء والأرْز الاشقر لانها ستستمرّ في مكانها بينما سنذبُل نحن شوقاً اليها.
سيتغيرُ سادةُ العالم بشكل نهائي.
«لا غالب الا الله».
لقد خدعني الآس والاقنثوس. لقد خدعني قلب غرناطة
انهم يقتربون. ها هم يقتربون.
انهم على وشك الوصول. ها هم قد وصلوا.

ثلاثية غرناطة

١ - الحمـراء

ضدّ اللَّهَب، لا يوجد الا اللَّهب.
ضدّ الماء، زهرةُ الريحان.
تحت المعاجن المُتَجَمّعَة
لفظتَ اسمي.
أعَدْهُ. «كلُّ شيء خاطىء». أعِدْهُ.
«خَاطِىء كلُّ شيء». أعِدْ انتَ اسمي.

ضدّ لهبي، ليس الا لهبكَ
يَتخبَّطُ الحبُّ، يزفِر، يُمزّق، يبتعِد،
يَعَض، يهتاج
مثلهُ مثلُ جروِ حيوانٍ ضارٍ
لا نعرفُ اذا كان يلهو أو انه يلْتَهِمُنا.

صوتُكَ يمنحني القُوّة
ضدّ القُوة. تلفظ بآسمي نَعشْ
الموتُ ضروريُ
وضروريةٌ الآلهةُ التافهة.
لكنْ لو انت لفَظْتَ اسمي...
آه، لو انتَ لَفَظْتَ اسمي...

٢ ـ البيّازين

مُتَعلّقاً بيد واحدة
أضيعُ احيانا ثم ألقىٰ نفسي.
هناك ليالٍ يُخامِرُ الشكّ فيها
الآلهة انفسهم بحقيقة الوهِيّتهم
وجرعةٌ واحدة تضمُّ مياهَ البحارِ كلها
هل نَعرفُ صدْفَةً
ما الذي يسقط او ما الذي يرتفع؟

البيازين، البيازين
ايها الطِّفلُ التائه
حيث الماء يُوَلّدُ العطَش
وحيث الحبُّ سلسلةٌ من اشجار السرو الجامِدة
وحيث ننتهي بالعودة ابدا.

انا حيٌ وانت ميت
او انا ميتٌ حيّ: ماذا يهمّ؟
من جديد، عاجلاً او آجلاً
هنا سنَلْتَقي

٣ ـ البوخارى

اسمي، لا اعرفُه

ولا اعرفُ اسمُ هذه الاشجارِ الفضيّة
لم آت الى هنا من قبل أبدا
كم من البراءة يمكن ان تحتويها عينان
كم من اللّمعَان يمكن ان نجدَ في الظِّلْ
يتفتقُ الجسمُ عن نواويرَ لاتذوي

تحت اشعةِ القمرِ الابيضِ في أخدُود الحقل.

كيف لا نحترقُ بكلّ هذه النيران؟
كيف نستطيعُ
استعادةَ قِناع اللّا إحساس؟
الى ايةِ حياةٍ نعودُ
بعد ان عِشنا طيلة هذا الرَّدْحِ من الزّمن؟

لا. لم يسبق ان بُلغتُ أبدا
مجدا في مثلِ العُلوّ
فيه أغْرقُ وانا اعُمى.

ثلاثية نهر الوادي الكبير

١ - المنبع في كاثورلا

انت تقولُ: «كل شيء» وأنا اقولُ لكَ:
«نعم، كلُّ شيء، كل شيء، كل شيء».
«هكذا دوما»، تردّدُ لي.
«دائماً واحد فقط: في داخلي، انتَ»

في داخلي، حَمِيّةُ
مياهٍ لاتتكدَّر
- حديثُ الولادةِ خالد -
جُرعةُ الضّوء،

سلاسلُ الجبالِ المرتفعةُ،
نسيمُ الزهر والفراشاتُ البيضاء،
الامل النَّامِي
الذي لايمكن ليدٍ ان توقِفه.

من هذا الينبوعِ
إرتوت الآلهة المتعاقبة.
ما سصُبْحُ مستدياً.
في داخلي كل شيء، كل شيء، كل شيء
وأنا في داخلكَ انتَ.

٢ - نهر الوادي الكبير في قورية

عبرَ الزمن نتقدم
كما نفعل داخل هذه المياه
التي تستهلكنا وتصْقِلُنا
عندما نخرج منها، لا نكون نحن.
العندليبُ المسُهَد
عندليبُ السعادة
يُغَنّي على ضفافنا
وكذلك الوُرْوار الحكيم.

«لاتجزعوا: انا أفتحُ لكم
طريقَ الحياة.
مُحتضِر وخالد،
شريكُ العرقِ والزيت،
سلسلة رفيعة تربط

الاراضي العذبةَ فيما بينها. . .
ملك عامل بأمرة الآلهة الخرساء
التي لاتقبلُ أبدا
قرابيننا ولا تتنازلُ عنها. . .
خُذوني انا ايها الاندلسيون.
انا لا أنْضُبُ، لأنني
الشّاهدُ على عالم
ينقرضُ لو انا تركتُ النظرَ اليه.

٣ - نهر الوادي الكبير في سانلوكار

عندما كان على وشك الموت، أدار وجهَه.
رأى آثارَ المِلح والسّماوات العريضة
واختلاج شبكةِ الصيد والطيورَ المهاجرة،
راى الياسمينَ وحرشَ الصنوبر
والقمحَ واشجارَ الزيتون واغاني محلولةَ الضفائر،
راى الجمالَ الذي لايذوي ابدا. . .

رأى نفسه: عجيباً،
مسالماً وحكيماً،
واغنى الارض بأثرِه.
لم تكن له أبدا نهايةَ اخرى او بداية اخرى. . .

عندما ودّع الاندلس،
شعَرَ بالطعْمِ المّر للموت. . .
نهرُ الوادي الكبيِر، قلبي، هكذا يُسمى

مقبرة أولبهْ

الارضُ ساخنة بكم،
أشعلتُموها بنفادِ صبركم،
وهي اكثرُ خصْباً مذْ سكنتُموها:
ياله من كِفاح باسِل
لقَوْلبِةَ الورود وإنمائِها.

الحب والموت
ليسا بحاجةٍ الى أجوبَة.
دماؤكم الآتية من بعيد بعيد
توسّعُ عُروقَي
نحن جسدٌ واحد
وقلب بلا حُدود.

عندما الحياةُ
تنسحب بشكلٍ ظاهرى
لا مجالَ للاختيارِ ولا للتنازل:
أن نَحيا فقط، اى أن نَظَلَّ يقظِين.
لكن، كيف نستطيع، بدون راحة
أن نصْمُدَ امام الخلود؟
بأعناقِكُم المُستَنِدة
الى الحقيقة، تَضْطجعون
وتُجَدِدُون الوجهَ
المحسوسَ للعالم،
بينما نحن ننام.

يوسف الصائغ

الاعتراف الاخير لمالك بن الريب

القسم الاول

الفصل الثاني

الميتم

في تلك السنوات، أمسك أبي بيدي، وأخذني الى الميتم . . بكت امي، واعترضت عمتي: «مالذي سيقوله الناس؟» ، فما اعارهما انتباهاً . . وسرت بجانبه سعيداً، بأنني اوشك أن انغمر في عالم غريب، كنت لفرط طفولتي، أحسد عليه، اولئك الايتام المساكين بمجرد انهم يعيشون، بطريقة لا تشبه الطريقة التي اعيشها . . .

بيت كبير، اشبه مايكون بمدرسة، ولكنه ليس كذلك . . . له باب كبير مغلق الابواب . . وتنسدل على نوافذها ستائر بسيطة، لكنها نظيفة وانيقة . . وفي الزوايا، ترتفع ايقونات، كالتي تُرى في الكنائس . . وعند الباب، ناقوس، يقرع عند الاستيقاظ، والطعام، واللعب، والصلاة، والنوم.

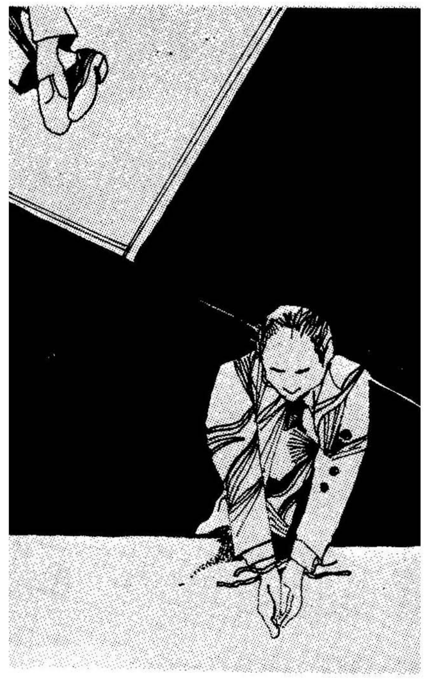
هذا بيت لايشبه بيتنا . . . لايشبه أي بيت . .

كل شيء هنا، كان يبدولي غريباً، ومثيراً . . . خليط من مدرسة، وملعب، وبيت، وكنيسة . . فقد كان في الميتم شيء من كل هذا، فاذا مزاجه، يتخذ مذاقاً ساحراً في ذهني . . . مادته ستون فتىً أو اكثر، يعيشون حياة، لا تشبه حياتنا نحن، الذين لسنا أيتاماً، وابرز ما في ذلك، أنهم دون آباء ولا أمهات . . . ولقد كان هذا، لوحده يشكّل في ذهني امتيازاً، مبهماً، لم استطع أن اتبين حقيقته القاسية الا عندما، اصبحت يتيماً بعد بضع سنوات . . وعند ذاك ضحكت بأسىً من سذاجتي . . .

أما الان، فهو بيت لا يشبه بيتنا، واولاد، لايشبهون اولاد المحلة، الذين اعتدت اللعب معهم . . . ستون فتىً لهم بيت واحد، يذهبون معاً الى هذا المكان ويعودون معاً من هذا المكان . . . ينامون . . يستيقظون . . يتناولون طعامهم يتنزهون . . يلعبون . . . يستريحون . . يغتسلون . . ودائماً معاً . . . تحيط بهم طقوس مثيرة . . ويحيون حياة متصلة . . لاملل فيها . . حتى الطعام الذي يتناولونه . . كان يبدولي، مثيراً فهو لا يشبه الطعام الذي اعتدت عليه . . .

وقد كان صباحٌ، أخذني فيه أبي الى هذا الميتم . . . .

كنت اسير الى جانبه، مليئاً بالاعجاب به، لانه، لم يأبه



لدموع، امي، ولا لأعتراضات عمتي.. بل لقد كنت في اعماقي انطوي، على فرح، لان، يستدرّ ما أنا مقبل عليه، دموع امي.
فالبكاء عليّ، كان يمثل عندي، في تلك السنوات المبكرة امتيازاً آخر، ليس ازاءها، حسب.. بل ازاء كل اهلي، واصدقائي...
فليس بين اولاد المحلة، من اتيح له، أن يذهب الى الميتم، ويعيش في ذلك البيت العجيب... ويطّلع على اسراره، ويتمتع بمزاياه... حتى اذا شارف النهار على الانتهاء، قفل عائداً الى بيته، يحمل امتيازه، واكتشافاته واسراره....

كنت اسير الى جانب أبي. ثم حين دخلنا ذاك المبنى، اعتراني انفعال طاغٍ.. حتى لقد احسست اعماقي، ترتعش، بين مشاعر متناقضة، الانبهار، والمتعة، والخوف، والرغبة في البكاء، من دون سبب واضحٍ...

أدخلني أبي معه، الى غرفة «الخوري انطون»... المشرف على الميتم...

غرفة تحيط بها الكتب من كل جوانبها، وفي زاوية منها، يتمدد سرير مغطى بملاءات نظيفة، والى جانب الباب، يقوم مكتب كبير، عليه كتب نصف مفتوحة، تعلوه صورة لمسيح غريب الشكل، تحيط به كتابات بلغة مبهمة...

كنت، قد رأيت الخوري انطون، مرات عديدة، في بيتنا، يزور أبي أوعمي، فما أثار انتباهي فيه، سوى عينيه الزرقاوين، وطريقته الغريبة في الكلام. كان يتحدث وكأن الكلمات تخرج من فمه دون ارادته... واكثر من ذلك، كنت أراه في الكنيسة، يلقي المواعظ، بانفعال شديد يثير الضحك...

اما هذه المرة.. فقد بدا لي الخوري انطون، شخصاً غريباً الى حد رهيب، واحسست بالخوف منه، الى حد، أنني، ندمت، على موافقتي على مشروع أبي، بأن أذهب يومياً الى الميتم من الصباح حتى العصر...

كنت اقف في الغرفة، مطرقاً.. اسمع صوت أبي، وهو يتحدث، دون أن اجد الشجاعة، في ان ارفع عيني وانظر الى الخوري، الجالس، على مقعده الاسود مثل قديس، هارب، لسبب سرّي، من الجنة...

لم يطل بي الأمر...

فقد قرع الخوري انطون جرساً، لم البث على أثره أن سمعت نقراً على الباب ودخل المراقب - ذاك الولد الطويل، ذو الانف المعقوف، والذي، كان في مدرستنا، قبل سنتين..

شرح الخوري انطون للمراقب، حالتي، غير المفهومة في أن أكون واحداً من الايتام يومياً من الصباح حتى المساء... واوضح بأنني سأكون خلال ذلك، خاضعاً لكل مايخضع له الاولاد، ولهذا فانه - المراقب - سيكون مسؤولاً عني... ان اخطأت، أو خالفت القوانين..

كان كلام الخوري، مقتضباً، الى حد مريب.. حتى لقد بدا لي أنني وقعت في الفخ. ولأنني لم اكن املك (بسبب خوفي المبكر من الخوري، انطون، ومن المراقب، الذي كان يقف بطريقة غريبة، حتى ليكاد يرتجف) أن اتراجع، أو اعترض فقد خيل لي أنني، سابكي... وقد حاولت.. ولكن خوفي لم يسمح لي حتى بالبكاء..

- خذه...

هكذا قال الخوري انطون.. ومباشرة، نظرت الى أبي، كأنني، اشهده على ماعاني من خوف واحساس باللامعقول، في اعماقي... لكن أبي لم يفهمني.. ووجدت المراقب يأخذني خارج الغرفة...

- **تعال**...

تبعته. وبي احساس عميق بالغدر.. وصممت وأنا اسير وراء المراقب، أن اهرب، قلت لنفسي: حالما اقترب من الباب

سأفتحه واهرب. . . واذهب مباشرة الى امي، وعمتي، وأشكو لهما، واستعين بهما على خوفي من الخوري انطون القديس الهارب من الجنة. . .

احتوانا، ماأن غادرنا غرفة الخوري، فناء الميتم المملوء بشمس الصيف، وقال المراقب، ونحن نسير:

- مالذي جئت تفعله عندنا؟. . .

وفهمت سؤاله بعمق، ومن جديد، شعرت، بالمهانة والغدر. فاجبته بمسكنة:

- ليس أنا. . انه أبي. . .

ماردّ عليّ المراقب. وتجاوزنا الباب الذي كنت قد صممت أن افتحه واهرب، واذ ادركت عجزي، فقد قلت لنفسي «حسناً. . انه يوم ينتهي. . وغداً لن اعود. . » واذ فكرت بذلك، فقد احسست نوعاً من الهدوء، وغدوت مستعداً لان أكون صبوراً. . .

قادني المراقب الى غرفة، حين فتح بابها، وجدت الايتام، ثمة، يجلسون في قاعةٍ، تشبه صفّاً مدرسياً كبيراً. كلٌ ينحني على كتاب ما، أمامه. . والصمت يخيم على الجميع. . .

قال لي المراقب بصوت اشبه بالهمس؛ وهو يشير الى رحلة فارغة، «اجلس هنا. . » وعند ذاك التفت بعض الايتام، وتطلعوا اليّ بفضول. . أما المراقب فقد اتجه الى شبه منصة قائمة الى يسار القاعة، واحتل مكانه هناك، في مواجهة الجميع.

جلست على الرحلة التي خصصها المراقب لي، مرتبكاً فلم اكن أدري، مالذي يتوجب عليّ فعله. وكان الصمت التام الذي حولي، قاسياً ومتعباً، الى حد كبير، الأمر الذي اغراني، على غير ارادة مني، بأن اجرّب أن اسعل، أو اتنحنح. . . وتساءلت في سري، ترى كم سيطول هذا الصمت، ومتىٰ سيتاح لي أن اعود الى البيت؟. . .

طال الوقت. . وعبثاً حاولت أن أتلهى عن احساسي، بثقل الزمن والصمت، وفكرت باولاد المحلة، الذين لابد يتجولون الان بحرّية، يفعلون مايريدون، ويقولون مايريدون. . وتمثلت بيتنا. . والماء البارد قرب المطبخ. . واحسست فجأة بظمأ راح يزداد شيئاً فشيئاً، حتى جاءت لحظة وجدتني، أرفع يدي، كما يفعل الطالب في المدرسة. . .

لم يلبث المراقب، أن انتبه اليَّ، فقام من مكانه، وجاء اليَّ وانحنىٰ عليّ، وسألني هامساً:

- ماذا تريد؟

- عطشان. . .

كان صوتي الهامس، ذليلاً، ومتردداً، فقد ادركت حين اقترب المراقب، أن طلبي، لابد سيبدو سخيفاً وغريباً، في هذا الصمت العجيب. ولم يفهم المراقب، وعاد يستوضحني:

- ماذا؟

- عطشان. .

قلتها، وأنا انظر الى الارض، بارتباك. . وسمعت المراقب يهمس من جديد:

- ليس الان. . . انتظر حتى يقرع الجرس. . .

ثم وجدته ينصرف عني الى مكانه. . .

رحمني الجرس بعد قليل فأنهىٰ عذابي. . .

ومع الجرس، ابتدأ زمن جديد، استمر صيفاً كاملاً، اعتدت فيه، الحياة الغريبة التي اسلمني اليها أبي، لكي اجرّب نمطاً جديداً من العيش الصعب، والنظام، والحرمان. . .

سعدت حقاً طوال ذاك الصيف. . .

سعدت باصدقاء جدد. . فرض عليهم اليتم أن يعيشوا في البيت الكبير، وأن يتعودوا قبول شروطه، ويحولوها، كل بطريقته، الى حياة لاتخلو من غنىً ومتعة، أو هذا مابدا لي حين ذاك. . .

كانوا مزيجاً من اولاد، اكثرهم في مثل سني. . ضعفاء واقوياء. . بلداء واذكياء. . خبثاء وبسطاء. . عقلاء ومجانين. . . لكنهم جميعاً، كانوا فقراء، بطريقة مبهمة، ومتحررين من الوالدين، والحنان والاقارب. .

كل يتيم، كان يبدولي سراً، فهو أشبه بقصة لم تحك بعد. . وكان يزيد الأيتام سحراً في مخيلتي، أنهم يعيشون، حياة هي أقرب الى القصص، ردهة النوم تلك. . حيث تتحدد الاسرّة، واحداً الى جانب صاحبه، متشابهة في كل شيء. . غرفة الطعام، التي لها دائماً رائحة خاصة، لعلها ناجمة عن الدهن الرخيص الذي كان يستعمل في الطبخ. . واوعية الطعام المعدنية. . الموائد الطويلة. . والطعام الشاذ الذي كانوا يتناولونه. . ثم الخزانات التي تضم حوائج عجيبة، ولوازم مرتبة بعناية. . وذاك التفتيش الذي يجرىٰ فجأة على الخزانات، بطريقة مثيرة تبعث على الخوف، بحثاً عن اشياء مجهولة. . . والكنيسة الصغيرة ذات القنديل الذي لاينطفىء - حيث يركع الايتام يومياً أربع

مرات، ويروحون يتلون صلوات لقنوها، باهمال، فهم يرددون الكلمات بضجر، وعلى عجل. خصوصاً في الصلاة التي تسبق طعام الغداء.

كان اليوم في الميتم صعباً. ولكنه شديد الاثارة.. وكان أجمل ما في ذلك، تلك السفرات التي يقوم بها الايتام الى الضواحي المجاورة للمدينة سيراً على الاقدام.. وخصوصاً الى الغابة التي تقع عبر النهر.

وفي الميتم، تعرفت بذاك الولد، الساحر الذي اسمه «لويس رومانوس» كان صبياً، ذا ملامح شديدة السمرة، فهو هندي الاصل. وكان طويل القامة ناحلاً الى حد غريب اما سحره الحقيقي، فقدرته الفائقة على الرسم. يأخذ الكلمة، ويخط على الورقة خطوطاً، ماتلبث ان تتضح، فاذا هي صورة ملاك بجناحين كبيرين، أو قديس ذي ملامح مقطبة.. أو طفل المغارة... أو العذراء الصاعدة الى السماء.

لقد جعلتني براعته عبداً له، فانا اتبعه حيث يذهب وأنفذ كل ما يطلبه مني. لكنه كان غير آبه بعبوديتي. وظل دائماً، صامتاً، غريب الاطوار لاتشغله العاب الآخرين ولا تستأثر باهتمامه شيطنتهم، وحيلهم اللاذعة.

والى جانب «لويس». كان ثمة الاخت «بيا» تلك الراهبة المصنوعة - كما كان يخيل لي - من شمع الكنائس. فهي ذات بشرة بيضاء شاحبة كنت اراها، جميلة وذات وقار وغرابة، حتى لكأنها بشرة امرأة، ماتت، ثم بعثت من جديد...

لعلها كانت في تلك الايام، في الخامسة والثلاثين. تجلس في غرفة الملابس، بمئزرها الأسود، وعينيها الفاحمتين، وتروح، تصلح ملابس الايتام، وتطويها، وتمسدّ عليها بحنان طاغ، مستخدمة يديها، الرقيقتين مثل اصابع الحلوى.. وانفاسها التي تتتابع هادئة، تفوح منها رائحة الصابون والنظافة..

اعتادت الاخت «بيا» أن تدعوني اليها بين حين وأخر، وتبسط لي عنايتها وحنانها، ليس لانها صديقة خالتي الراهبة، ولا لأنني ولد عاقل، بل لأن أبي، فوق ذلك كله، جاء واودعني في الميتم، لاعيش مثل يتيم. رغم انني لست يتيماً...

كنت ارتقي اليها وهي في عالمها الهادىء ذاك في الطابق الثاني، واقرع الباب، فلا أكاد اسمع صوتها، وهي تأذن بالدخول. وافتح الباب، واراها، كما اعتدت دائماً، في المكان نفسه، محيط بها سلال الملابس، والابر والخيوط، والارقام... فاذا رفعت الي عينيها الوادعتين، تقدمت منها، وقبّلت ظاهر كفها الشاحب. هناك، حيث تلوح عروق زرق ذات لون فيروزي مذهل..

كنت وأنا آخذ اصابعها بيدي، اتحسس نعومة بشرتها، وحدود العظام وراء هذه البشرة، ثم تلك النكهة غير المصدقة، المنبعثة، عن جسد نظيف، وشديد البكارة..

وتقبلّني الاخت «بيا» على راسي أوجبيني وتحتفظ بي لصقها رويداً، وذراعها يحيط بي، وتروح تسألني، الاسئلة نفسها: ان كنت راضياً.. ان لم يكن ثمة ما يضايقنى... ان كنت مازال، كما وعدتها، اصليّ قبل أنام.

ثم رويداً رويداً تتخلىَ عني، وتنصرف الى الملابس العائدة من الغسيل، تتفحصها، وتقلبها بين يديها، وتتملاها، وكأنها كائنات حية، يمكن أن تتألم، ان لم يحسن المرء لمسها والأخذ بها برقة وحنان..

عند ذاك، ابتعد عنها خطوة. واظل واقفاً بصمت.. وأنا مكتفٍ بان اتطلع اليها وهي تعمل، باستغراق، حتى لقد كان يخيل لي احياناً، انها نسيتني، فما عادت تشعر بوجودي، فأروح استأذنها، على استحياء، بأن اذهب. واذّاك ترفع لي عينيها السوداوين وترينى تلك الابتسامة، الامومية الحانية التي لاتملك الافصاح عنها سوى العيون، في حين تبقى سائر الملامح، محتفظة، بحيادها، ووقارها...

كنت سعيداً...

ولكن عذابي، كان ذلك الخوري انطون...

وذلك الطاهر ذو العينين الزرقاوين، والبشرة البيضاء الملوّحة بشمس وهمية، ولحيته المقصوصة بعناية. وطريقته الفذة في الكلام... ثم القصص الرهيبة التي كان يتناقلها عنه الايتام، برعب حقيقي...

وأقول الحق، أنني لم أرَ الخوري انطون في الميتم، منذ اليوم الذي أخذني آبي اليه... لم ألتقِه قط... ولكنني، كنت، مثل سائر الاولاد، احس وجوده، في تلك الغرفة التي قرب الممر، ببابيها المغلقين، جالساً بين كتبه، يقرأ لغات غريبة، ويكتب كلمات اشد غرابة، يتسمع لاصواتنا نحن الاولاد. ويحصي علينا انفاسنا، منتظراً ان يرتكب احدنا زلة، ليستدعيه وينزل فيه العقاب

بـ (الفلقة) . . .

مالفلقة؟

خشيت أن أسأل عنهـا الايتـام. لأني كنت اشغف، أن يجيبني احدهم، بما يزيد من خوفي وهكذا رحت اخترع، على غير وعي مني، اسطـورتي الخـاصـة، عن هذه الالـة، التي يحتفـظ بهـا الخـوري انطـون في غرفتـه، تحت السـرير تماماً، اشبه ماتكون بقـط وحشي من الحـديـد والجلد والخشب. . . ظل الخوف من الخـوري انطـون، ينغصّ علي سعادتي طوال ذاك الصيف. فهذا الفيلسوف الذي يتقن خمس لغات. . والذي لايكاد يبرح غرفته، منشغـلاً بقـراءة كتبـه الكثيـرة، في حين تختبيء الفلقـة تحت سريـره. . هذا الفيلســوف، كان قاسيـاً. . ومخيفـاً. . بسبب غمـوضـه وغرابته. . والقصص التي يتناقلها عنه الايتام، بنوع من المباهاة والشغف. . .

وبسبب خوفي، حاولت جاهـداً، الا أنسـاق الى أيمـا خطأ، يمكن أن يعرضني لغضب الخوري انطون، ويكلفني أن استدعى ذات يوم الى غرفته. . . ولكن تلك الساعة الصعبة التي كان ينبغي علينـا جميعـاً، أن نخلد فيهـا الى النـوم بعـد الغداء، كانت فوق قدرتي على الاحتمـال. . فانـا لـم اكن احتمـل الاستلقـاء في مكاني، متظاهراً بالنوم. . حتى وان لم اشعر بحاجة اليه. . لقد حاولت باخـلاص، ثم كان اليأس من محـاولتي، يدفعني الى أن افتـح جفني، واتطلع الى الايتـام وقـد استلقـوا مثلي صامتين، مغمضي العيـون. . . ويثيـر ذلـك الـوضـع، بمـا فيـه غرابة، في نفسي، حاجـة، لاتقـاوم، الى الضحك. . بل الى المشاكسة. . لولا أن المـراقب، كان ابـداً جالسـاً في مكـانـه، يتسقـط اخطـاء الاولاد، ويهددهم بأن يبلغ بها الاب الخوري. .

ولن أنسى. . .

كان الصيف يوشك على الانتهاء. . وكنت بطريقة ما، حزيناً، لانني بعد أيام لن اعود الى الميتم، وسيكون محرماً علي أن ادخل هذا البيت، واشارك في حياة هؤلاء الايتام الذين صاروا اصدقاء حقيقيين. . .

انها الظهيرة. . .

وهي المعاناة المكررة من هذا النوم المفروض. . .

وفي ذاك الصمت، سمعنـا صوت الجـرس المعـروف، يصدر عن غرفة الخوري انطون، وسمعنا وقع اقدام المراقب يغادر ردهة النوم، فرفعنا جميعاً رؤوسنا، وفي أعيننا اسئلة صامتة، وخوف مبهم. . .

لم يتأخر المراقب. . بل عاد مسرعاً، وقبل أن يدخل القاعة، عدنا جميعاً الى التظاهر بالنوم. . ورحنا نتسمع وقع اقدامه، وهو يدخل القاعة. . .

اقتـرب المـراقب. . . وتـوقف وقـع اقـدامه قرب سريـري، وسمعته يهمس:

- هيا قمْ. . . أبونا يريدك

- أنا؟

- أجل

- لماذا؟

- لست أدري. . .

كنت أسأله وخوف بارد يملأ عروقي. . .

- هيا. . .

تجرأ عدد من الايتـام فرفعـوا رؤوسهم، وتطلعـوا اليَّ باشفاق وقلق، وأنا الحق بالمراقب فنغادر الردهة. . .

قرع المـراقب البـاب، وسمعنا صوت الخوري من الداخل. . ثم دخلت الغرفة. . واغلق المراقب الباب. . .

كان الخوري يجلس وراء مكتبه، ولكنه هذه المرة، قد تخلى عن ملابسـه، الكهنـوتية، فهوفي جلباب أبيض شديد البياض. . ولم يكن يرتـدي نظـارتيـه، بحيث بانت عيناه الزرقاوان أصغر مما عهـدتهمـا، ينتفـخ تحت كل منهمـا كيس لحمي يزيـد وجهـه شراسـة. . . وفي الـزاويـة لفتت انتباهي، بدون اي داع، مروحة تدور بقلق، كأنها تفتش عن شيء ما. . . أو تراقب ايتاماً نائمين. .

قال الخوري للمراقب:

- اذهب أنت. . .

وحين خرج المـراقب، ابتسم لي الخـوري، فاكتشفت أنه قد خلع طقم اسنانه الصناعية. . . وزاد خوفي. . وسمعته يدعوني اليه:

- تعال

واقتـربت. . وعنـد ذاك اشـار الى علبـة مغلّفة من الكارتون، وقـال لي وهـو يبتسم - خذهـا. . . انهـا هديتـك. . لقـد انتهت العطلة. ولقد كنت ولداً عاقلاً. . ومن الغد لن تعود الينا. . .

وأضاف حين رآني جامداً في مكاني، اتطلع الى مكان مبهم تحت السرير حيث تختفي الفلقة . .

- خذ هديتك . . واذهب . . وسلم لي على والدك . . .

بعد عشرات السنين . وكان الشيب قد بدأ يغزو شعري . . وفي غرفة ضيقة، مغلقة الباب، مسدلة الستائر . . اجلسوني على مقعد واطيء، وأمرني، احدهم، أن انزع حذائي وجوربي . . .

كانوا ثلاثة . . . اكبرهم لم يكد يبلغ الثلاثين . . وكانوا مثلي متعبين من السهر، والاحساس المكتوم بالتناقض . .

بان عري قدمي، شاذاً. وكنت أقول لنفسي، أنهما ستبدءان باستدراج الاذى من خلال هذا الشذوذ. وعندما كنت افكر على هذا المنوال، أخرج احدهم «الفلقة» من خزانه حديدية خلفه . . وعند ذاك، رأيتها للمرة الاولى، واستطعت، أن اتبين فيها، ذاك التواضع، والفقر، الذي يميز كل الاشياء الاصيلة . . ان عبقريتها نابعة من بساطتها . . ومن تاريخها الذي يمتد في الماضي، فلا تكاد تبين بدايته . .

مجرد عصا غليظة، يربط جانبيها، شريط من جلد، لايكاد يبين لونه . .

كان الأمر واضحاً، بحيث لم أبذل أيما جهد من أجل اكتشاف علاقة هذه الاداة بقدميّ العاريتين، وتصورت، مقدماً، مانحن جميعاً مقدمون عليه . .

لم اكن خائفاً، بقدر ماكنت مأخوذاً، بالمفارقة. حتى انني لم استطع تفادي التفكير بالصورة المقلوبة : صورة أن يدخل ثلاثة من الايتام الى غرفة الخوري انطون. ويأمرونه بأن يخلع حذاءه وجوربيه، ويؤدبونه بالفلقة التي يحتفظ بها تحت سريره . . .

كان في الوضع الكثير من معنى الدعابة . . وكنت بطريقة ما، انظر الى نفسي من زاوية النظر التي كان لامناص من أن ينظر خلالها الخوري انطون نفسه، فيما لو قدر له، أن يكون في موقفي . . .

وعدا هذا. فقد بدا غريباً جداً، الى حد سريالي، أن يكون في هذه الغرفة التي تنتمي الى مؤسسة جد حديثة، وتستخدم ادوات شديدة الحداثة والتعقيد، - أن يكون فيها آلة منقرضة كالفلقة التي لايبعد أن يرتقي تاريخها الى اواخر العصر العباسي . . . .

ولم يكن ذلك كله ليخلو من مغزى نفسي واخلاقي. بقيت حائراً في احتسابه لصالحي حيناً ولصالح اولئك الذين او كل اليهم أمر تعذيبي . . . حتى أنني لوهلة، وبسبب من تعويلي المَرَضي، على كرامتي، تمنيت لو أنهم عدلوا عن استخدام هذه الاداة التراثية، الى الاجهزة الحديثة التي كنت قد سمعت عنها كثيراً، وخفت منها كثيراً في كوابيسي . .

أما هذه الفلقة، فقد بدا لي أنها، وهي تلتف حول قدمي، انما تعلن عن استهانة بي، واستخفاف. ما كان لي أن ارتضيه . . .

مال اثنان منهم، فلفّا الشريط الجلدي حول القدمين، بأن أدارا العصا مع اتجاه عقارب الساعة، وبعناية واضحة، رفعا العصا الى اعلى فارتفعت قدماي الى اعلى . .

ومن مكان راسي الذي كان يتدلي الان الى الخلف، كنت أرى مبلغ ما في الوضع باسره من دعابة مؤلمة . . .

انغلق دوني باب ذاك الميتم. ومن عجب أنني ما عدت اليه قط، بعد ذلك . . كنت أرى بين حين وآخر، الايتام في الطريق، سائرين، وقد انتظموا ـ كعادتهم ـ في صف طويل، بملابسهم الرمادية المميزة، ورؤوسهم الحليقة، ووجوههم التي اعرفها جيداً واعرف ماتنطوي عليه من مكر ودعابة . . وعند ذاك كنت

اتطلع اليهم مبتسماً، مكتفياً أن الـوح لهم، فانـا ادري أنني لااستطيع ان استوقف احداً منهم، وان احدثه، وهو سائر في الصف.. فذاك غير مسموح به، وغير ممكن أصلا..

ومرات التقيت الخوري انطون، صدفة في الطريق ولكنه أبداً كان يمر بي متجاهلاً، مترفعاً، بملامحه المستغرقة، محاولتي ان اقبل يده، كما ينبغي على من هو مثلي، حين يلتقي كاهناً في الطريق... ومرات قليلة رأيته في الكنيسة يلقي الموعظة، وحاولت على غير ارادة في الايذاء، ان اضحك من طريقته، في لفظ الكلمات.. ثم فجأة كنت استعيد احساس الخوف الذي عانيته منه، طوال شهور الصيف، وذكرى الهدية التي اعطانيها، لانني كنت ولداً عاقلا.

ثم جاءت سنة، هدمت البلدية فيها الميتم، بين ما هدمته من بيوت، صادف انها واقعة في طريق الشارع الجديد، الذي تعتزم ان تمده من شرق المدينة حتى غربها..

واذا كان الميتم يقع في طريقي اليومي، فقد كان علي ان اتابع باشفاق، كيف تهدم ذاك الجدار العالي، وسقط الباب الكبير... ثم انكشف القصر السري للناظرين فبانت ساحته على سعتها وراحت تتكدس فيها الانقاض... فتبدو موحشة، يتردد في جنباتها، صدى نواقيس خفية تفصل بين اوقات الصلاة واوقات النوم...

وفي سنة أخرى مات الخوري انطون. وسرت في جنازته، وأصغيت بخوف وحزن الى كلمات التأبين التي قالها، امام نعشه، كاهن شيخ، تحدث فيها عن هذا الفيلسوف المتصوف الذي عاش ومات بوداعة وتواضع...

ورويداً رويداً مع السنوات بدأت تشحب في ذهني ملامح اولئك الايتام واسماؤهم فلم يتبق منها غير «لويس رومانوس» وعالم الرسم السحري الذي فتح لي أبوابه...

لكن تجربة الاشهر التي قضيتها مع الايتام ظلت تنضج في اعماقي، وصرت بمرور الايام اتبين تأثيرها في ذهني ومشاعري..

ولقد كان ينبغي ان تمر بضع سنوات لكي ادرك بشكل حاد، معنى اليتم.. حين صرت أنا أيضاً يتيماً، ولما أزل في أول مراهقتي:

في التابوت ، جعلوا يديه الذابلتين تتقاطعان
على صدره.. وكان طقم اسنانه في كاس من

الزجاج مهمل عند الزاوية.. وساعته الذهبية... ونظارتاه.. وكنت احاول ان ابكي.. ياللمهزلة!.. ليس البكاء لعبة.. ولا معضلة ولكن سيدة كانت تقول له بهمس «يالعينيك».. والكنيسة.. والمقعد امام المذبح.. والارغن... وزوجته الاولى التي ماتت بالتيفوس.. وامي.. وخالتي الراهبة.. والميتم.. وساعته الذهبية... ونواح امي.. وغربتها.. واليتم.. والصور التي خلّفها معلقة على الجدار.. وادوات التصوير.. ومكتبته.. واوراقه.. وحساباته.. وزهوره.. والقرى.. والكنائس.. والاديرة.. والاناشيد.. وبعض عيد الميلاد.. والسعال في آخر الليل.. وضحكة الطبيب.. ورائحة مخدر نفاذة.. والعم الذي مات غرقاً.. والمشيعون.. ووليمة الموتى.. وهؤلاء الذين لم يموتوا بعد كل الذين احبهم وما زالوا يعيشون.. الذين كان لابد ان يخلدوا لمحبتي، لانهم عالم كامل، وكون ثقيل وحزورة، وحاجة.. فاذا حدث، وماتوا، فساموت أنا أيضاً.. ولكنني كنت بعيداً عن موتي الخاص.. وقريباً من حدس خلود طفولي، يكون من خلاله خلود الذين احبهم كاملاً ومنطقياً.. ولكن عمتي الكبيرة انتهكت حدسي في الخلود واعطتني الخوف مبكراً من ان افقد الذين احبهم فصار موتهم الموشك، هماً ملحاً.. عمتي الكبيرة ماتت فجأة وكان موتها معلناً وواضحاً الى حد رهيب..

لقد رأيت ذلك ولمسته، وسمعته، وشممته لاسبوع كامل وأنا أقف مذهولا اراقب عن كثب كيان هذه المرأة التي احبتني، وهو يتقوض، ويبدل شكله ولونه، مصدراً حشرجات وأنات وعضّات لم يسبق لي ان سمعت شيئاً يشبهها، يصدر عن انسان أو حتى عن حيوان..

وفي اليوم السابع، انقطع كل هذا النزاع الضاري.. وغطوا وجه عمتي الرهيب بفضلة الملاءة التي كانت تلف جسمها، وجاءوا بماء

الـورد ورشـوه على جثمـانهـا . . أمـا أنـا فكنت أتشرب من الروائح والاصوات والحركة المبهة، والهمـود التـام، معنى المـوت، وحـدوده، غيـر المصدقة . . ثم بعد عمتي مات أبي . . . فاضاف الى ذهني معنى اليتم الذي يشبه طعم الملح . .

صرت يتيمـاً . . ولكن البيت الـذي كنت اعيش فيه لم يكن ميتماً . . . ولقد كنت لاأفتأ اتساءل، ماذا لو أرسلوا بي الى الميتم الآن؟ وكنت اشفق من ان تدمـع عيني رثـاء لنفسي وان يكتشف أحـد من أهلي: هذا الخـوف غيـر المشروع الذي اعانيه. والذلة المكتـومـة، التي انطـوي عليها بسبب من أن احداً، هو غير أبي، اصبح المكلف باعالتي . . .

وعلى ضوء هذه المعـانـاة، بدأت استعيـد جوانب من حياة اولئـك الاصـدقـاء الايتـام واطـرافـاً من سلوكهم فأدرك مواضـع الحـرمـان التي تتحكم بتلك الحيـاة وذلكم السلوك. وبشكـل خاص، شراسـة عدد منهم، وتحـديهم، اللذين ما كانـا مفهومين على حقيقتهما داخل اليتم والميتم . . .

وتـشـكـل في ذهـنـي معنيـان منفصـلان عن الفقـر، وعن الحـرمـان . . ولم استطـع حتى مرت سنوات أخرى ان اربط بين الجانبين . . فقد بقي الفقر، حتى بعد ان انتهت مرحلة مراهقتي، يتخذ في ذهني معنى متميزا يجتـذبني اليـه، بما ينطوي عليه من بساطة ظاهرة، وحدية يومية خارجة عن طقوس الوفرة والضخامة، والتنوع . . بل حتى عن طغيان التسلط العائلي، الذي يتسلسل فيه النفوذ ويجـري التمييـز بين الكبيـر والصغيـر والقـريب والبعيد. ويفتـرض، نوعـاً من السلوك والادب والطـاعـة، والعقـاب، والحـسـاب، والالتـزامـات . . . كنت بسبب هذا أهـرب الى صداقات، اعقدها بحماسة، مع اولاد فقراء يعيشون في محلتنا، في بيـوت متـواضعـة أو غرف ضيقـة. تتكـدس فيهـا لوازم بيتيـة عجيبـة . . بل لقـد كنت، اقـاوم في نفسي، اغـراء الطعـام الـذي يتنـاولونه، وأجده الذ بمرات عديدة من الطعام الذي تعده والدتي، باهتمام واعتناء شديدين . .

ولقـد اجتـذبني الاصـدقاء الفقـراء بما كانوا يملكونه من حرية شخصيـة، تجعـل من أيامهم، وخصوصاً، أيام العطلة الصيفيـة، مغـامـرات متـصلـة . . فهم يفعلون ما يشـاؤون، ويقـولـون مايشـاؤون . . ويـذهبـون الى حيث شاءوا . . ومـا كان ثمـة من يحـاسبهم على ذلـك . . ولم يكن ثمة من ينتظر عودتهم عند وقت الغـداء، أو العشـاء، أو يفتقـدهم اذا غابوا طويلا عن البيت، أو يخـاف عليهم من أذى ممكن ان يلحق بهم هنـا أو هنـاك، الان أو بعد قليل . .

يالمغامراتهم المثيرة في ذلك العمر المبكر . .

كانـوا يخـرجـون لهـا جمـاعـة . . . أربعـة، أو اكثـر . . . ويستعـدون لهـا، بمـا ينبغي، عصـا أحيـانـاً، أو مدية صغيـرة، ونـصـف رغيف من الخبـز، يحمله كل منهم في جيبـه أو تحت الحزام الذي يلفه على جلبابه العتيق . . . مرة غابوا نهاراً كاملا. وحين عادوا حكوا للأولاد كيف ذهبوا الى الدير المهجور، الواقع خلف المعسكـر . . . ومـرة أخـرى قالـوا أنهم قضـوا النهار في قبور الانكليز وأخرى سبحوا في «عين كبريت» . . وو . . .

ولقـد كان ذلـك، يشحن لي خيـالي ويملأني رغبـة في ان انطلق معهم يوماً مرتدياً مثلهم جلباباً قديماً، وواضعاً على راسي طاقية، من هذا النـوع الـذي يستعمله العمال الصغار . . . ولكن الخوف ممـا قد يسببه ذلـك لاهلي من قلق حين اغيب عنهم نهاراً كاملا دون علمهم وان انطلق مع «هؤلاء»: ابن عامـل الانـابيب . . . وابن بواب المدرسة . . وابن الخبازة سارة . . و . . .

كيف؟

ما كان ثمة وسيلة لاقنـاع أحد من اهلي . . . . ومـا كان ثمة وسيلة للهرب من الاغراء . . . وهكذا، وجدت نفسي ضحى يوم من شهـر ايلول، قبـل بدء الـدراسـة ببضعـة أيام انطلق مع المغامرين، فنقطع الشارع حتى نصل الجسر، ونعبره ثم نستسلم للبـريـة . . . والطـريق المؤدية الى «النبي يونس» . . . ونميل الى اليسار حيث يطالعنا ذلك التل الغريب. تل قوينجق . .

تسـابقنـا في الصعود الى التل . . وكانت حرارة الشمس تجعل العرق يتصبب غزيراً على جبيني، واشتد علي الظمأ . . ثم اعقبه الجـوع . . والقلق . . ولكنني كنت اكتم كل ذلك برجولة مبكرة، واستسـلام نفسي غيـر منطقي . . . كان ضمأي شديداً . . . وكنت من أجـل ذلـك مرهقـاً وخجلاً في ان واحد . . وفي سري، رحت اتسـاءل. ترى الايحس أحـد من هؤلاء مثلي بالظمأ؟ ومـا الـذي سيفعله؟ واين يمكن العثور على الماء؟ . .

ثم كانت عينـاي، تتجهـان الى اليسار . . . الى نهر دجلة الذي كان يبـدو من فوق التـل، فضيـاً، يتلوى بهدوء بين المـزارع والبساتين ويلقي في روحي رغبات الارتواء والغرق . . .

راحـوا يحفـرون في تراب التـل، تمـامـاً كمـا اعتاد الايتام ان يفعلوا في الغـابـة. ومن اعماق التراب كانوا يستخرجون جذوراً، وديـدان، وابصـالاً، بعضهـا نظيف وأبيض، يسحقـونه بايديهم،

ويلفونه بقطعة خبز . . . ويروحون يتذوقونه بشهية . .

اعطوني لقمة ، فاكلتها ، متذوقاً ذاك الطعم اللاذع ، الذي جعل جوعي يزداد شراسة . . . وخجلت ان اطلب لقمة أخرى ، ولكنهم ، ادركوا جوعي واعطوني المزيد . . . ثم انحدروا الى جانب التل . . . وهناك ، رأيت عن كثب ، الثور المجنح ، كان ملتصقاً بالتل ، كأنه يحك في طرف منه جسمه الحجري الرشيق . . . وكتمت في اعماقي خوفاً غامضاً هو أقرب للخوف الديني الذي اعتاد ان يعتريني أمام تماثيل القديسين والايقونات ، حتى لقد خطر لي ان اصلّي لهذا الثور الغريب ، ذي الابتسامة الطاغية ، ان يغفر لي أفكاري ، ويجنبني لعنته القديمة . . .

شربنا الماء من وعاء آجري لدى حارس الثور المجنح . . . وقفلنا عائدين . . .

كانت مصابيح الشارع قد اوقدت حين دخلنا محلتنا . . . وكنت ادرك ان اهلي ، لابد ، قلقون لغيابي ، وكنت استشعر الذنب لماسببته لهم من قلق فلقد رحت العن خوفهم عليّ واتمنى من كل قلبي ، ان لوكنت واحداً من هؤلاء الاولاد الفقراء الذين يستطيعون ان يلهوا دون أي شعور بالذنب لأن اهلهم لا يقلقون عليهم . . ولهذا فقد أزمعت أن اتحدى . . ولكنني ما ان دخلت الدار ، ورأيت عيونهم وهي تتطلع اليّ ، بفرح ، وقلق ، وغضب ، وتسامح . . هذا المزيج الغريب ، من مشاعر الرجولة والانوثة . من موقف الام والاب . . حملني الى زاوية من غرفة مهملة ، جلست فيها ، ورحت استقبل الظلمة وهي تتسرب الى الكون رويداً رويداً . .

لقد هداني حدسي الصبياني الخبيث الى ان الذي افعله ، هو الطريق الوحيد لتحويل ، الغضب على ما فعلته ، الى قلق ، وعطف ، لما انا مقدم عليه . . حيث انزوي وحيداً صامتاً ، في هذه الغرفة القديمة ، أتسمع بريبة الى اصوات الفئران المبهمة ، واتحسس وجودي كشخص منفصل عن أهل هذا البيت . . ولد فقير . . ووحيد ، فهو يتيم دون يتم ولا ميتم . . يضطهده رجال بالغون قساة ، يدّعون أنهم اهله . . واذ كنت اخاف من العقارب ، وآلف الافاعي ، فقد تمنيت بالخبث الطفولي نفسه ، لو خرجت حية ، من ايما جانب في هذه الغرفة القديمة ولدغتي . . . حية بيضاء ، وناعمة ، وذات عينين تقطران حكمة وحنانا . تقترب مني ، حزينة الملامح ، واسعة العينين ، فاعطيها طرف اصبعي ، لتلدغه ، بتلك الطريقة البارعة التي لاتجيدها سوى الامهات . .



د. عمر الطالب

ذلك النهر الغريب

(ذلك النهر الغريب) المجموعة القصصية الثانية لنجمان ياسين بعد مجموعته الأولى (احتراق). والمتأمل في قصص المجموعة التسع يجد خمس ظواهر تلفت الانتباه.

الظاهرة الأولى انها ذكريات طفولته كتبها وهو في سني شبابه، والظاهرة الثانية ان القصص ينتظمها خط واحد، والظاهرة الثالثة ان مكانها محدد في حي من احياء الموصل القديمة والذي ترعرع فيه الكاتب، والظاهرة الرابعة اهتمام الكاتب باقتناص الظاهرات الشعبية (الفلكلورية) اقتناصاً يثير الاهتمام، والظاهرة الخامسة محاولة القاص الالتزام بالواقع مع سرحانه بعواطفه الخاصة وخيالاته للتعبير عن ذلك الواقع فجمع في ذلك بين الدراسة الاجتماعية والفن القصصي.

يثبت نجمان في مقدمة المجموعة خمس مقولات منها قوله «لعل. . . اول مجموعة قصصية تقدم الطفل المراهق كبطل» ولا اظن ذلك فقد قدمت قصص كثيرة في الادب العربي والادب العراقي ابطالها من الاطفال، اما حديثه عن الطفولة الأولى من خلال عيني طفل يتعامل مع الاشياء بدهشة بعيدا عن رؤى وقوانين عالم الكبار المفروضة قسرا من الخارج، فاجد ان قصص المجموعة لم تتعامل برمتها في هذا النسق من التعامل اذا استثنينا قصة (في الظل تحت الاشجار) القصة المميزة في المجموعة. واذا لمسنا شيئاً من الطفولة والاندهاش في قصة (المنارة) فاننا نلمس رؤية شاب يكتب عن الصغار في قصص مثل (نداء الريش والحليب، مملكة المعجزات، الطائر ياصديقي، الحدث). ونجد رؤية واعية لاتتناسب وعالم الطفولة على الرغم من ان القاص حاول ان يلبسها هذا اللبوس في قصتي (البكاء واللصوص). اما مسألة البراءة ففيها نظر ايضا فالبراءة لاتتفق ومشاعر صبي في قصص مثل (مملكة المعجزات، نداء الريش والحليب، الحدث، واللصوص). وكنت اود لو ترك القاص قارئه من غير مقدمة وملاحظات ليتعامل مع القصص بعفوية من دون توجيه مسبق قد لايجده عند القراءة.

تدور القصص التسع حول بطل واحد هو القاص نفسه، نجمان ياسين في فترة صباه ومنها ما يمثل طفولته وقد يخلط احيانا في قصة واحدة بين مشاعر طفل ومشاعر صبي واظن ان السبب في ذلك يعود الى كتابته هذه القصص في شبابه فتمتزج ذكريات الطفولة بذكريات الصبا ويصعب عليه فرز احداها عن الاخرى، والادراك الذي نجده في بعض القصص كالحس الطبقي في قصص مثل (البكاء، جوار قصر شاهق، اللصوص) يصعب توفره في فترتي الطفولة والصبا فيظهر ادراك الكاتب واضحا وقد وضعه على لسان الشخصية وربما كانت مثل هذه الهفوات الضعف البارز في بعض قصص المجموعة كأن تقول طفلة صغيرة لصغير يلاعبها: «انت شاعر تعرف كل حكايات العالم» (ص 12) ويقول طفل اخر: «سأرسم صورة عظيمة للارض، للدنيا من الاعلى» (ص 20).

او يقول: «لقد قالت ذلك المجرمة» (ص 22) ولفظة (المجرمة) لا يستخدمها الصغار ولايدركون معناها وخاصة في حي فقير كالحي الذي تدور فيه احداث القصة ـ وقد عشت في ذلك الحي فترتي طفولتي وصباي ايضا ومازالت ذاكرتي تحتفظ بالمفردات والعبارات التي كانت تستعمل في الحي نفسه ـ وتقول الخادمة للطفلين: «ان حضوركما هنا ذنب لايغتفر فانتما

لصان. . . ستخابر الشرطة وتحبسكما» (ص 26). هذا ما ورد على لسان بعض الشخصيات في قصة (جوار قصر شاهق).

وتقول المرأة للصبي «تزوجني فانا امرأة حارة. . . سيتزوجني فانا بطة وهو يحب البط» (ص 33) ومثل هذا الكلام لايصدر عن امرأة في مثل هذا الحي الفقير، وهي عبارات وضعها الكاتب على لسانها ولم تتلفظ الشخصية بها. ويقول الخال عن المرأتين: لصتان شاذتان. . . منحرفتان» (ص 36) وهو كلام غريب عن واقع الشخصية وثقافتها وطبيعة الحوار نفسه. ويدور الحوار التالي بين الخال والمعلم والصبي الذي تداعبه المرأتان: «**سأل خالي: هل رايت جسديهما؟. أومأت برأسي. واصل خالي: هل القصيرة افضل ام الطويلة؟ نهرني: اذا لم تتكلم فسأضربك.**

وافق المعلم: اذا لم تتكلم فسيضربك. تكلم» (ص 39). ولا اعتقد ان الخال او المعلم يتحدث مع الصبي عن جسد المرأتين بهذا الشكل في حي يحترم الجيرة ويحاول بث الاخلاق الحميدة في نفوس الاطفال والصبيان ويقدس العرض. ورد هذا الحوار في قصة (نداء الريش والحليب). وتتردد لفظة «ابن ذوات» (ص 52) في قصة (المنارة) وهي لفظة مصرية وليست عراقية كما هو معروف ولا يتلفظ بها الصبيان.

وتقول الام لصغيرها في قصة (البكاء): «سجن ابوك ياولدي لأنه يحب الفقراء» (ص 75) ولا اظن ان مثل هذا الحس الطبقي تملكه ام جاهلة. ويقول الطفل: «عاد من العمل حاملاً لنا الفواكه والتعب» (76) واظن ان لفظة التعب وضعها نجمان على لسان الطفل لانه يراها كذلك وليس عندما كان طفلا. ويسأل الشرطي الطفل في قصة (اللصوص) «هل امك حامل؟. واخذ يضحك هو وبقية الشرطة» (ص 93) ولا اظن ان مثل هذه الالفاظ تصدر عن شرطي وهو يحدث طفلاً عن امرأة شريفة. انها الرؤية التي يراها الكاتب الآن عن عهد مضى.

ولا اريد ذكر المزيد من العبارات التي بدت لي غير مناسبة لعقلية الاطفال والصبيان بل وضعها الكاتب على لسانهم وهو يكتب ذكرياته بعد ان توسعت آفاقه ومداركه. واكتفي بالأمثلة التي اوردتها آنفا.

وقد اجاد الكاتب في تجسيد دهشة الاطفال في قصتي (جوار قصر شاهق، والمنارة) وجسّد عبث الصبيان في قصص (اللصوص والطائر ياصديقي والحدث).

وعبّر عن الصبوات الحسية للصبيان قبيل المراهقة في قصتي (نداء الريش والحليب، ومملكة المعجزات). واعطانا تعبير الاطفال عن العالم الذي يرسمه الكبار لهم في قصتي (البكاء، وفي الظل تحت الاشجار) فاستطاع الكاتب ان يجمع بين دهشة الطفولة وعبثها، بين احاسيس الصبيان المادية وانفعالاتهم المعنوية بالعالم الخارجي للكبار واظنه بهذا التحديد قدم ذكرياته المترسبة في نفسه بشكل مخلص جمع فيها بين البناء القصصي كما في قصته (في الظل تحت الاشجار) وبين ادب الذكريات كما في قصة (جوار قصر شاهق)، وكنت اود لو سلسل هذه القصص حسب ترتيبها الزمني لقدم عملاً روائياً كما فعل جون شتاينبك في روايته (مراعي الفردوس) فاذا اعتمد شتاينبك على وحدة المكان فقط فان نجمان ياسين يعتمد على ثلاث اسس توحد بين القصص هي: وحدة المكان ووحدة البطل وتقارب الزمن، هذا بالاضافة الى ان الشخصيات الثانوية في المجموعة لاتتعدى افراد الاسرة واتراب الحي وزملاء المدرسة وكأنه شعر بذلك فلم يضع لهم اسماء، فلم نعرف في القصة الأولى غير اسم الطفلة (وفاء) ابنة صاحب القصر والتي جاء الاطفال لزيارتها اما بقية الشخصيات فهي (الأول والثاني والخادمة). واستخدم في القصة الثانية (نداء الريش والحليب) ضمير المتكلم ودار الحدث حول تجربة حسية تمارسها امرأتان شبقتان مع صبي ولم نتعرف على اسماء ايضا للشخصيات (خالي والمعلم) ووضع الكاتب للمرأتين اسمين ابتدعتها مخيلة الصبي (البطة والطويلة الممتلئة) ومن الواضح ان صفة بطة تطلق على المرأة الممتلئة القصيرة في الموصل واحيائها الشعبية ونحن لانجد غير (الصبي الأول والثاني والثالث) في قصة (المنارة) من دون اسماء حقيقية ويدور حدثها حول دهشة الاطفال وتحديهم لصعود منارة الحدباء المعروفة.

ويستخدم ضمير المتكلم في قصة (مملكة المعجزات) وتدور حول ذكريات الكاتب عن (الشيخ فتحي) والطقوس التي يمارسها النساء هناك من اجل الحصول على الحمل ولاتحمل الشخصيات اسماء بذاتها بل ترد على الشكل الاتي (امي، الأولاد، صديقي، القيم، رجل، امرأة) ويسير الكاتب على المنوال نفسه في قصة (البكاء) وتدور احداثها عن ذكرياته اثناء زيارته لوالده في السجن وفيها حس طبقي واضح يعبر عنه نجمان ياسين على لسان الصبي وهي قصة جيدة لولا هذا الادراك الواعي غير المبرر الذي نلمسه عند صبي لايفهم مثل هذه المدركات فلا اسماء بذاتها ايضا على الرغم من استخدام ضمير الغائب فيها فترد الشخصيات على المنوال التالي: (الشرطي، القروية، امي، امرأة عجوز، رجل، ابي، طالب، معلم) وقد اعتمد الكاتب في

بناء هذه القصة على الاصوات المتعددة والمشاهد المتناقضة مما اكسبها جمالية خاصة. وعاد في قصة (اللصوص) الى ضمير المتكلم وحدثنا عن عبث صبياني يدور حول سرقة فواكه من احد القصور والقبض عليهم وتجربتهم المريرة في مركز الشرطة ولانجد في هذه القصة غير اسم (عبدالله) صديق الراوي ويرد اسم (جاسم) مرة واحدة اما بقية الاسماء فترد على الشكل التالي (امي، الأولاد، الشرطي، ابي). وهذا ما فعله في قصة (الطائر ياصديقي) وهي قصة شاحبة اقرب الى التقرير الشعبي عن جنيات (عين كبريت) في الموصل - وهي عين مياه معدنية - منها الى القصة ومحاولة الراوي صيد طائر (بالجطل) وهو آلة بدائية شعبية يصيد بها الاطفال الطيور والعصافير في الاحياء الشعبية قديما. ولا اسم يذكر في هذه القصة ايضا.

ويسير على نفس المنوال في قصة (في الظل تحت الاشجار) وهي قصة ناجحة تعتمد على تعدد الاصوات ايضا ولانجد اسماً واحدا فيها غير (امي، خالتي، امرأة، ابي) وفي القصة تداعيات اغنت الحدث الذي يدور حول انفعالات طفل اثناء محاكمة والده والافراج عنه. ونلمس في قصة (الحدث) الاتجاه نفسه فلا نجد غير اسم (عبدالله) وقد كتبها المؤلف بضمير المتكلم ايضا اما الاسماء الاخرى فترد على الشكل التالي (احدنا، آخر، أنا، مدير المدرسة، احد الاصدقاء، ثالث) ويدور الحدث حول عبث صبياني، شجّ الطلبة رأس المدير بالحجارة لأنه لم يعط لصديقهم عبدالله ملابس الاعانة الشتوية.

ان ظاهرة عدم ذكر اسماء الشخصيات مسألة عادية عندما يكتب الاديب ذكرياته وكنت اود لو كتب نجمان ياسين ذكرياته باسلوب آخر غير المحاولة القصصية التي كتب فيها لقدّم لنا اثرا جميلا يضاف الى السير الذاتية في الادب العربي خاصة وهو يتحدث عن مدينة حافلة بالتراث الشعبي والعراقة الاصيلة وعن احياء شعبية لم يتناولها اي كاتب من الموصل تلك الاحياء التي بدأت بالانقراض بكل تراثها واصالتها وجمالها واناسها الرائعين ولتحولت مجموعة القصص عندئذ الى رواية ناجحة تضاف الى الروايات العراقية الجيدة كروايتي النخلة والجيران وضجة في ذلك الزقاق.

تبدو الموصل بكل تراثها الشعبي واناسها الطيبين في ذلك النهر الغريب وكنت اود لو بدلت كلمة غريب لانها غريبة حقا بالجميل، ذلك النهر الجميل الذي حدثنا عنه نجمان ياسين وعن الحي القريب منه-حدثنا عن كل شيء جميل ولا اختزن في مخيلتي عن الحي الا كل شيء جميل، بيوت الفقراء الى جوار القصور الشاهقة، منارة الحدباء، الشيخ فتحي، الطلاب الفقراء الى جانب الطلاب الاغنياء في مدرسة واحدة، الفواكه المشتهاة المتدلية من اغصان الاشجار في حدائق قصور الاغنياء، صيد الطيور والعصافير (بالجطل). عين كبريت، النساء الجميلات الحبيسات في البيوت، الظلم الاجتماعي والعدالة المفقودة، واشياء اخرى كثيرة كثيرة لم يتطرق اليها الكاتب تكون رواية كثلاثية نجيب محفوظ:

ان ما لفت نظري حتما اهتمام الكاتب الجاد بالتراث الشعبي للحي الذي عاش فيه والى حد ما للمدينة التي احتوت ذلك الحي، انه افضل ما في ذلك النهر الغريب واذا حاولت ان احصر هذا التراث الشعبي فقد احتاج الى صفحات طويلة جداً. انها بحق مجموعة قصصية متميزة من هذه الناحية، فقد تمكن نجمان ياسين من حصر التراث الشعبي بشكل منسق جميل في قصص المجموعة كلها. حكايات السعلاة والفقير الذي تزوج الاميرة، والمرمر الذي يعكس النور فيتلألأ، وملوك الجن التي تسكن القصور، والخضر الذي حبس الجان، والجان الطيبون، وتوزيع لحوم الافاعي من قصور الاغنياء، ولعبة (الجولة) وقصة «محمد الذي بعج برمحه القاسي طبل الحديد وتحدي (الديو) في شرب ماء النهر ولف علي بكرة الليل والنهار ثم قتل وحوش البر والبحر وتزوج الاميرة بنت السلطان» (ص 21). وتقاذف العلب المعدنية بالارجل من قبل صبية الحارة، كل ذلك في قصة (جوار قصر شاهق). ولعبة العروسة ووصف الشياطين وافعالهم في قصة (نداء الريش والحليب) ووصف منارة الحدباء وبيوت الفقراء القابعة تحتها، ووصف العيد بانه «رجل طيب يحب الأولاد ويتحمل مشاق الطريق وانه سيصل المدينة بعد اسبوع» (ص44) وبأن قتل طائر الدوري خطيئة تجلب الشؤم، و«الافعى ام عشرة قرون تعيش داخل المنارة وانها تستطيع ان تلتهم الانسان بلقمة واحدة» (ص 50) وانحناء منارة الحدباء عند تحيّتها للرسول صلى الله عليه وسلم وانها لن تعود الى استقامتها الا بعد ان يمر منها ثانية فتحيّيه، هذا ما اورده من تراث شعبي في قصة (المنارة). وحدثنا الكاتب عن الطقوس الشعبية في جامع (الشيخ فتحي) كاستحمام النساء بماء البئر عبر طاقة فيه طلبا للحمل، ومسخ البشر الى حيوانات اذا نظروا للنساء «ستحل عليكم اللعنة وسيقلبكم مسخاً ستصبحون حيوانات هائمة في البرية والليل ستصبحون حيوانات جائعة» (57). وان الذي يسرق من الجامع يمسخ الى قرد،

واشعال البخور في حضرة الشيخ، الزوار القرويون وطقوسهم المغالى بها في طلب البركة من حضرة الشيخ والقيّم، الاشرطة الملونة التي يبيعها القيّم للنساء الجاهلات طلبا للبركة، حلقات الذكر، ايقاد الشموع داخل الحضرة كتابة (الاحجبة) من قبل الصبيان لغرض بيعها الى النساء من قبل القيم طلبا للحمل، اسطورة الشيخ المبارك التي يتناقلها النساء «رأى مولانا الشيخ يدلو بدلوه الى داخل البئر... في كل مرة كان يخرج الشيخ دلوه كان يجده مليئا بالذهب والجواهر الثمينة فكان يرميه في البئر ثانية ويدلي دلوه ليستخرج الماء كي يتوضأ.. قال مولانا الشيخ لست بحاجة الا لربي، الدنيا فانية يابني، والفقير حبيب الله... الفقير حبيب الله يااولاد فلا تحرموا انفسكم من هذه النعمة» (ص 62 ـ 63) كل هذا التراث الشعبي يشكل النسيج الاساس لقصة (مملكة المعجزات) التي اعدها افضل قصة تراثية شعبية في القصص العراقي الحديث. وبقدر ما امتلأت القصة السابقة بالصور التراثية الشعبية خلت قصة (البكاء) من آثارها تماما. ونجحت القصة التالية (الطائر ياصديقي) بالصور الفلكلورية مثل اصطياد الطيور (بالجطل) والصراع بين الصبيان على شكل لعبة شعبية موصلية تسمى (البيطيح) والاعتقاد بان الصبي الذي يوفق في الصيد واللعب بان امه ساحرة والاعتقاد الساذج بان (عين كبريت) عين مسحورة وان اولاد الاغنياء يستطيعون الزواج بالاميرات المسحورات بينما لايتمكن اولاد الفقراء من ذلك. واذا خلت قصة (في الظل تحت الاشجار) من التراث الشعبي بسبب موضوعها فانها لم تخل من بعض اللمحات الشعبية: «خالتي تصفق وسنها الذهبية تبرق» (ص 16) وكان وضع السن الذهبي للنساء والرجال علامة من علامات التباهي والتظاهر بالغنى لدى الطبقات الفقيرة في الموصل، وجسّد ما يحدث في المحكمة من صور شعبية اصيلة:

«امرأة غريبة تلوّح بعباءتها وترقص بفرح بينما كانت بقية النسوة يبكين بحرقة جارحة ويرمين التراب على رؤوسهن» (ص 117).

ويعرض الكاتب في قصة (الحدث) الاعتقاد السائد لدى الفقراء في الماضي بان الخرابة مسكنها الارواح الشريرة. وان من يسقط على ارض الخرابة لابد ان يؤول به الامر الى الهلاك. وصوّر لنا تصويرا متقنا عبث الصبيان حينما يزمعون الاعتداء على معلم ضربهم او مدير مدرسة أضرَّ بهم وهي ظاهرة كانت منتشرة في العهد الملكي حيث العداء مستحكم بين الطلبة ومعلميهم.

ومن عرضنا السريع هذا وجدنا بان ظاهرة التراث الشعبي لمدينة **الموصل** هي الظاهرة الاكثر شيوعا في جميع قصص المجموعة فيما عدا قصة (البكاء) لأن الطابع الفكري السياسي هو الغالب عليها.

التزم نجمان ياسين بالواقعية المحلية في عرض قصصه ونقل لنا احياء الموصل الشعبية من خلال الحي الذي قضى فيه طفولته وصباه ولاسيما في قصص (المنارة، جوار قصر شاهق، الحدث، الطائر ياصديقي، في الظل تحت الاشجار، مملكة المعجزات) على الرغم من بعض الشطحات الخيالية في تصوير الواقع في مثل هذه القصص ففي قصة (مملكة المعجزات) وفي الفقرة الرابعة من صفحة 58 يصف الكاتب مشاعر الصبي وهو ينظر الى النساء العاريات المستحمات في ماء البئر طلبا للحمل، واظن بانه لايسمح للصبيان وخاصة ممن قاربوا سن المراهقة الاقتراب من البئر عندما يستحم النساء بمائه ثم يعود فيناقض نفسه في الفقرة الأولى من صفحة 65 عندما يصف لنا ذعر النساء العاريات المستحمات بماء البئر وهن يرين الصبيان ينظرون اليهن. «بينما وقفت اخريات عاريات يتقاطر الماء والخوف من اجسادهن» (ص 65). وقد اسرف نجمان ياسين على نفسه كثيرا في قصة مثل (نداء الريش والحليب) واظن انها تجربة خاصة للكاتب لانه عبر عنها باخلاص، ولكنها نادرة الحدوث في مدينة محافظة مثل الموصل. اما قصة (اللصوص) فقد تراوحت بين الواقعية والخيال المفرط. صحيح ان الصبيان كثيرا ما يسطون على الفواكه من حدائق قصور الاغنياء ولكن ما اعقب ذلك من القاء القبض عليهم وقيادتهم الى مركز الشرطة وما حدث في المركز امور حتمّها الخيال القصصي الذي لايناسب الواقعية التي انطلق منها القاص في قصصه او لعلها تجربة خاصة به ولكن القصة افتقدت نضج التجربة الشعورية التي لمسناها في القصص الاخرى.

ويصور الكاتب مشكلة الصبيان الذين سرقوا الفاكهة من حديقة قصر فرعي على هذا المنوال:

«قدمت سيارة الشرطة، اخذتنا جميعا،... قلت له: احب النارنج وابي لايجلبه لنا وليس معي نقود... سأل الشرطي: هل امك حامل..» (ص 92 ـ 93) لا اظن ان مثل هذا الامر يحدث ولا مثل هذا الحوار، فاذا ما خرج صاحب الدار هرب الصبيان، ولايتفوه صبي بمثل ما تحدث به الصبي نجمان ولا يسأل الشرطي مثل هذا السؤال، وعندما كنا صبيانا لم نكن نعرف النارنج وكان نادرا آنذاك في الموصل. ويبدو ان نجمان احبه في شبابه فأضفاه على صباه.

اما قصة (البكاء) وهي قصة متميزة ايضا فقد اختلط فيها الواقع بما اراد الكاتب ان يكون وفيها تجربة صادقة ومشاعر انسانية عميقة كالصورة في (صفحتي 84 ـ 86) حيث يجسد لقاء الصبي بوالده السجين وفيها عبارات جميلة وحوار متسق الى جانب صور غريبة: «وكان جميلا له عينان بديعتان» ساحرتان عين خضراء واخرى زرقاء اشتهر جمالهما بين نساء المحلة» (82) ولا ادري اي جمال فاتن في اختلاف لون العينين، أليس القبح المضحك مجسداً؟!!

واذا ما تجاوزنا كل ذلك فان نجمان ياسين كاتب حسن الاسلوب متميز في صوره وعباراته المشرقة «وقف الصبيان امام الباب المقدس من الخشب المرصع بدوائر تشبه الفضة اللامعة... وعيناه شعلتان من الجوع... سأله ومأ تم في عينيه...» (ص 11)، وهو يمتلك اسلوبا جذابا يتسارع احيانا فيعطي حياة للألفاظ والتراكيب: «استمر السجناء يخرجون، واستمر الزوار يستقبلونهم بحرارة، بوجوه باكية، حركات مترددة مرتبكة باصوات عالية وبأخرى خافتة مخنوقة كانت الايدي تمتد للأيدي، الصدور ترتطم بالصدور، العين في العين والشفاه تتحرك هلعة تارة غامضة تارة اخرى... جلسنا على الارض بعد ان فرشت امي (بطانية) خفيفة جلبناها معنا وبغتة نظر ابي نحوي فاستقرت عيناي في عينيه احسست بشيء لا اعرف ما هو، شيء جعلني اتجه كالسهم الطائش لارتمي في حجر ابي واجهش بحرقة» (81، 83) ان مثل هذا الاسلوب الموحي المتحرك والمتسارع يشيع في قصص المجموعة فيضفي عليها نبض الحياة ودفقها.

ويحسن نجمان ياسين استخدام الحوار المناسب للشخصية في مواقف عديدة، ولو استخدم قدرته هذه في كتابة مسرحية جيدة فله مخزون كبير من التعابير الشعبية ينقلها في الوقت المناسب للشخصية المناسبة: «**ـ احتجت امرأة: اوف طلعت روحنا.**

علق رجل: الانتظار من طعم الموت...

احتجت امرأة عجوز: خنازير بهدلونا الله يبهد لهم.

وافق رجل: نعم، نعم، ولكن لنصمت فلاأحد يستطيع القول بان حلق السبع جايف» (72، 74) **ويأتي بحواره مقتضباً وموحياً: «قالت امي: يا ساعة الفرج. ارم الزنبيل....**

اصطدم جسدي بجسد امرأة عجوز فقالت امي: انتبه ايها المسطول.

قالت العجوز: هذا زمن يشيّب حتى الطفل الرضيع» (ص 75، 79)

«قالت امي: توجه اليه، استقبله انه فرحان بك

ـ انا جلبت الزنبيل. حملته من البيت الى هنا.

قبله ابي وقال: انت سبع، بطل...

قالت امي: حيوان.

نهرها ابي: سيقع، لماذا تبكي... اهدأ ساغضب اذا استمر في البكاء...

قالت امي: خائف.

قال ابي: انه لا يخاف ابدا.

قال المعلم: والدك رجل حقيقي، رجل...

قال ابي: المرأة زوجته والذي معها اخوه وقد قررا ان يتزوجا صعب ان تنتظر المرأة كثيرا.

وافقت امي: اجل صعب ان تظل المرأة وحيدة...

قال اخي الصغير: تعال معنا الى البيت.

قال ابي: سآتي في المستقبل.

قال اخي: سنأخذك معنا.. سأقتل الشرطي.

ضحكت امي.

ضحك ابي.

كرهت الشرطي، آلمني ان يمنع ابي عنا» (ص 82 ـ 85)

بمثل هذه السرعة والتكثيف والحركة الدائبة وانتقاء الالفاظ المعبرة يدير نجمان ياسين حواره الجيد وقد اكتفيت بامثلة من قصة (البكاء) فقط للتدليل على قدرة الكاتب الطيبة في ادارة الحوار الجيد. ومثل هذا الحوار الموحي والمعبر مبثوث في اكثر قصص المجموعة. وقد يهبط الحوار احيانا ولايتمكن من التعبير عن الموقف عندما يحاول المؤلف ان يضع افكاره على لسان ابطاله مثل هذا الحوار بين طلبة صغار في مدرسة ابتدائية:

«قلت: ابي يحب الفقراء وليس خائنا.

علق احدهم: هه الفقراء!

اضاف آخر: الفقراء لصوص وشحاذون» (ص 77)

ومن الواضح ان مثل هذا الحوار لايدور بين طلاب صغار. وقد اخذت هذا المقطع من قصة (البكاء) ذاتها لغرض الموازنة. ولكن مثل هذا الحوار غير المناسب للشخصيات قليل اذا قيس بالحوار الجيد المعبر.

ويمتاز اسلوب نجمان ياسين بالجودة والانسيابية ويصل في مواقف التأزم الى الشاعرية وهو ليس بالاسلوب الانشائي بقدر ما هو اسلوب معبر ولا اريد التدليل على ذلك فان كل مقطع من

قصص المجموعة يؤكد هذه الظاهرة في قصصه، وأجد بان قصص الشباب بحاجة تماما الى قوة الاسلوب وجزالته بعد ان تراكمت القصص ذات الاساليب الركيكة والاخطاء الكثيرة ومن لايمتلك ادوات الكتابة لانستطيع ان نطلق عليه اسم اديب، وما يعجبني حقا في اسلوب نجمان ياسين انه يختار لفظته ويحكم عبارته بما يناسب الصورة والموقف وهذه صفة القاص الجيد.

وقد يلجأ احيانا الى الانشائية والعبارات غير الموفقة في اعطاء الموقف المطلوب: «وهما عصفوران شريدان مضيعان وسط فوضى الاشياء وهذا العالم البارد الذي يستغفر جراحهما الناغزة المغتلمة» (ص 18) واظن ان في هذا السرد انشائية لايحتملها موقف يصف فيه لعب الاطفال ولهوهم وان لفظتي (ناغزة ومغتلمة) لفظتان لم يجسدا الصورة ولم يغنيا الحدث، وهما انشائيتان اكثر منهما لفظتان معبرتان وحيتان. ولكن مثل هذه الجمل والالفاظ قليلة في المجموعة.

ويكثر نجمان ياسين احيانا من التشبيهات غير الموفقة كما في الصفحات (23، 25، 26، 29، 30، 31، 32، 92) والاسلوب الجيد المتماسك لايلجأ الى التشبيه الا لتقريب صورة بعيدة فاذا كانت الصورة واضحة فلا اظن انها بحاجة الى تشبيه واعتقد ان الكاتب لجأ الى مثل هذا الاسلوب في القصص التي كتبها قبل سنوات ليست قصيرة وانها كادت ان تختفي في قصصه اللاحقة، لانني اظن ان قصص المجموعة متفاوتة في عمرها الزمني بما لايقل عن الخمس سنوات.

وظاهرة اخرى تسيء الى اسلوب نجمان ياسين الجيد كثرة استخدامه للفعل الناقص (كان) وربما تأثر في ذلك نتيجة لكثرة قراءته الكتب المترجمة او أثره باللغة الانكليزية.

وقد تردد كان في السطر الواحد ثلاث مرات: «كنت اعمل في دكان خالي. وكان البيت يقابل الدكان. كان في البيت امرأتان» (ص 29) ولكن هذه الظاهرة لاتعد خطرة بالنسبة لاسلوب نجمان الكلي وعليه ان يحتاط للخلاص منها.

وقد ترد كلمات عامية قليلة في السرد يمكنه ابدالها بالفاظ فصيحة مثل (يدمس) (ص 16) ولست ضد استخدام لفظة عامية موحية في السرد لايمكن استبدالها باخرى تعطي الايحاء ذاته ولكن مثل هذه اللفظة الموصلية غير الموحية يمكن استبدالها بلفظة (يدخل) مثلا أو أية لفظة اخرى. وقد ترد افعال متكرره تثقل العبارة في سطر واحد مثل:

«ضحكت الطويلة الممتلئة وضحكت البطة وقالت الطويلة الممتلئة» (ص 34).

وما نوهت لهذه الهنات حرصاً مني على تنبيه نجمان ياسين اليها ليبقي اسلوبه طليا شفافا وليتخلص مما يشوهه وهو قليل جدا.

لقد تطور نجمان ياسين تطورا ملموساً عما قرأناه من قصص في مجموعة (احتراق). وهي سمة الاديب المثابر الذي يحب فنه ويسعى الى تطويره دائما. وفي ظني ان نجمان ياسين في مجموعته (ذلك النهر الغريب) يعدو احداً من الكتاب العرب الذين احسنوا استخدام التراث الشعبي المحلي وتقديمه في اطار فني جذاب وهي سمة لايستطيع ان يمتلكها اي كاتب كان. واتوسم في قدراته التعبيرية واسلوبه الكلي وحسن اختياره لموضوعاته ان يكون واحدا من كتاب المستقبل الجيدين اذا ما مضى في حرصه على فنه واحترامه للكلمة التي يكتبها.

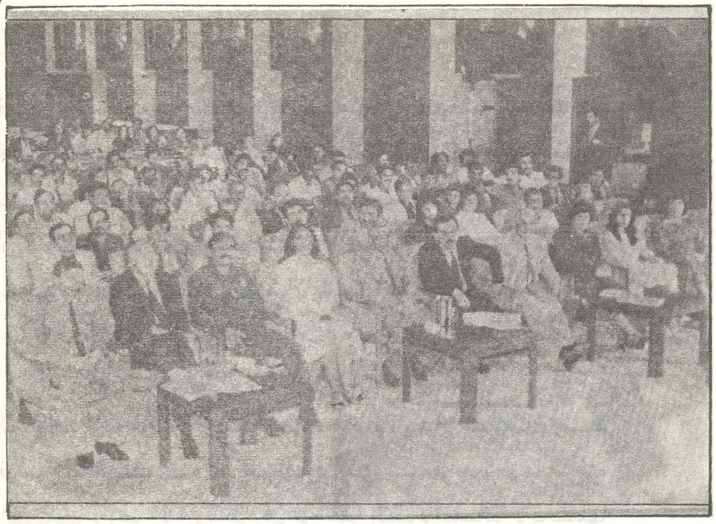
في العدد القادم

القصيدة الجديدة في السعودية

محور خاص

شهادات

نماذج دراسات



مهرجان الامة الشعري الأول للشباب

فتوة الشعر . . فتوة الشباب

برعاية خاصة من السيد الرئيس القائد صدام حسين للادباء الشباب في العراق والوطن العربي انعقد مهرجان الامة الشعري الاول للشباب في بغداد من الحادي والعشرين وحتى الثلاثين من نيسان الماضي .

● لماذا المهرجان؟

هذا هو السؤال الذي كان يجول على الشفاه مع الايام الاولى لاعداد المهرجان . . لقد كانت فكرة المهرجان حلماً . . فان يلتقي شباب الحركة الشعرية ليتعرفوا على تجارب بعضهم ، ويتبادلوا الرأي والخبرة ، وان يحضر شهود من اجيال متعددة ومعنيون بفنون متنوعة :

ذلك كله لم يكن اكثر من حلم . . فعلى مدى لقاء الشعراء العرب ، لم يكن للشباب الا الدور الضئيل ، خلاف ماهم عليه في حياتنا الأدبية ، فالشباب يلامس القلب من حركة الابداع ، وتتجلى في تجربته رؤى المستقبل الأرحب . وتتكثف خبرات اجيال عديدة ، تشرفت بحمل رسالة الشعر الى هذه الامة العظيمة التي لم يكن الشعر في حياتها (عارضاً) في يوم من الايام ، بل هو في جسدها كالدم الذي لا غنى عنه ولا استغناء .

بهذه الفكرة ، بدأت الخطى الاولى للاعداد لهذا المهرجان ، فتحقق ، وحقق النجاح الذي كنا نتوخاه جميعاً . ولا نجانب الحقيقة اذا قلنا ان هذه هي المرة الاولى التي يلتقي المبدعون الشباب معاً لكي يتحاوروا ويتناقشوا في مشكلاتهم الثقافية وهمومهم الفكرية بشكل اكثر قرباً والتصاقاً من تلك اللقاءات المتناثرة ـ والجانبية ـ التي تظهر آناً وتختفي في اغلب الاحايين.وكان العراق سباقاً ـ كعهده دائماً ـ في الدعوة الى مثل هذه اللقاءات التي ان دلت على شيء فانما تدل على مبادراته المستمرة من اجل رأب الصدع ، والتواصل المستمر بين الاشقاء العرب والتي تمثل في نهاية الامر ، توحيداً لأواصر الصداقة والاخوة والوحدة والانتماء لهذه الامة العظيمة . .

وقد شارك في هذا المهرجان حوالي ثلاثمائة شخصية عربية وأجنبية من الشخصيات اللامعة في مجال الابداع الادبي والثقافي ومن الشعراء الشباب ايضاً .

● بدء المهرجان وفعالياته ●

في حوالي الساعة السابعة والنصف من مساء السبت (21/4) بدأ المهرجان اعماله بحفل افتتاح كبير على قاعة قصر المؤتمرات ببغداد . . وقد رعى الحفل السيد وزير الثقافة والاعلام الاستاذ لطيف نصيف جاسم . فالقى كلمة اكد فيها بأن عراق العروبة الذي يخوض معركته المقدسة منذ ثلاث سنوات ونيف يغذ السير نحو التقدم ويواصل عمله البناء بهمة عالية . . معرباً عن ثقته بان شعراء المهرجان وادباءه سيشكلون بحضورهم اسهاماً في صرح البناء الثقافي الشامخ الذي حدد اتجاهاته القومية والانسانية وهيأ مستلزماته قائدنا العظيم السيد الرئيس صدام حسين . ثم اعقبه رئيس الهيئة العليا للمهرجان الشاعر لؤي حقي حسين فألقى كلمة حيا فيها الشعراء والادباء العرب والاجانب المشاركين .

بعد ذلك القى عدد من الشعراء قصائدهم . . وقد كان الشاعر الكبير نزار قباني فاتحة البدء في هذه الامسية اذ سبق قصيدته بكلمة شاعرية عبر فيها عن مشاعره واحاسيسه تجاه العراق .

وتساءل : من الذي ياترى ولد قبل الاخر؟ هل الشعر ولد قبل العراق أم ان

العراق ولد قبل الشعر؟ من الذي في سفر التكوين جاء اولاً : النخلة العراقية أم القصيدة العراقية؟ ملوية سامراء ام قامة المتنبي؟ . .

ثم ادلى بشهادته اجابة عن تساؤلاته :

- «العراق هو مركز الثقل في الكرة الشعرية ولولاه لا اختل توازن الارض وخرجت القصائد من مدارها، العراق أبو جميع السلالات الشعرية» .

- اعقبه في القراءة الشاعر الفلسطيني ابراهيم نصرالله ثم الشاعر العراقي جواد الحطاب . فالشاعر السعودي عبدالله الصيخان . . واختتم الامسية الشاعر الاردني حيدر محمود . .

بعد ذلك اختتم المهرجان جلسته الاولى . . لتبدأ صباح الاحد (22/4) اولى جلسات المهرجان النقدية . . بعدها وفي الساعة السابعة من مساء اليوم ذاته انعقدت الامسية الشعرية الثانية .

كانت الندوة النقدية الاولى في المهرجان حول «القصيدة العربية المعاصرة بين الكلاسيكية والتحديث» شارك ثلاثة من نقادنا البارزين في محور الندوة وهم : الدكتور عبدالقادر القط والدكتور جابر عصفور . والاستاذ رجاء النقاش . وقد ادارها الاستاذ محمد الجزائري، وقد كان الدكتور عبدالقادر القط اول المتحدثين حيث اكد ان الحداثة تتمثل في التطلع الى المستقبل من خلال التجريب - وهي - اي الحداثة-مشكلة قائمة في مجتمعنا العربي لانه لا يتطور تطوراً متناسقاً يتيح نشأة ادب وفن يعبّران عن مرحلة جديدة رغم استمرار الامتداد بين القديم والحديث .

ثم تحدث الدكتور جابر عصفور عن التحديث مصطلحاً وتساءل عن العلاقة بين التحديث الكلاسيكية .

و يرى الدكتور عصفور ان مصطلح الحداثة اكثر دلالة . . اي ان التعارض بين الكلاسيكية والتحديث ينصرف الى الادب وكل اشكال الوعي الاجتماعي، المعاصرة تعني الوعاء الزمني ولا تمثل انتهاكاً لذاتها أما الحداثة فهي انتهاك ومغايرة، وجذرية الحداثة في الشعر تتزامن مع جذرية اخرى في المسرح والفنون وبقية اشكال الوعي الاجتماعي والعلاقات . وبيّن الاستاذ النقاش ان الرواد (السياب - البياتي - صلاح) عايشوا الشعر القديم وظلوا يقرأونه .

يرى الاستاذ النقاش . . ان كل محاولة دون النظر الى زمنها يمكن ان تكون اصيلة . . ليس المطلوب ان نكتب شعر المتنبي فالتقليد مقبرة لكل فن ومقتل لكل فنان . . .

يرى الاستاذ النقاش اخيراً ان شعرنا في السنوات العشر الاخيرة - يمر بمأزق تأريخي . . فمن الاسماء من بقي على حاله منذ الستينات . ويجد ان هذه المشكلة يشعر بها كل من الشاعر والناقد والجمهور وقد سجل على



نزار قباني

القصيدة الجديدة كونها غنائية . . مطالباً بمراجعة النفس تجاه التراث الشعري القديم .

اما الامسية الشعرية فقد شارك فيها عشرة شعراء مثلوا عدداً من الاقطار العربية المشاركة . .

فمن الكويت كانت الدكتورة سعاد الصباح هي التي افتتحت الامسية بمجموعة من قصائدها . . اعقبها من تونس منصف مزغنّي ومن مصر الشاعر احمد الحوتي . . والشاعر حلمي الزواني من فلسطين . والشاعر عدنان الصائغ من العراق . . والشاعر سليمان جواد من الجزائر والشاعرة وفاء العمراني من المغرب . . اعقبها الشاعر عادل الشرقي من العراق، والشاعر عوض ابراهيم من السودان . . واختتم الامسية الشاعر الكويتي الدكتور خليفة الوقيان .

وفي يوم الأثنين 23/4 كانت الامسية الشعرية الثالثة وقد ساهم احد عشر شاعراً من اقطار عربية متعددة في تلك الامسية التي تميزت، اضافة الى تنوع الاقطار، بطول القصائد بوجه عام .

القى فيها قصائده كل من الشعراء :

محمد العوني (تونس)، محمد الثبيتي (السعودية)، غريس ماضي (لبنان) محمد علي الشامي (اليمن)، هادي ياسين علي (العراق)، شربل داغر (لبنان)، جنة القريني (الكويت)، محمد الطوبي (المغرب)، رعد عبدالقادر (العراق)، علي الشرقاوي (البحرين) ومحمد محي الدين (السودان) فكانت الامسية ممثلة للشعر في اغلب الاقطار العربية واعطت فكرة عن ايقاع القصيدة وتوجهها في كل قطر .

في الامسية الرابعة للمهرجان : لقاء الشعر الاوربي بالشعر العربي . كانت هذه الامسية ذات لون خاص، فقد اجتمعت على لقاء فريد بين الشعر العربي، بمختلف تياراته، والشعر الاوربي برؤاه وتجاربه المتعددة . .

كان الصوت الاندلسي للشاعر الاسباني «انطونيو غالا» يعانق في بغداد صورتها! صورة ماضيها وصورة حاضرها، لتتعانق في كلماته آفاق

الحضارات، والاندماج بروح عصور لم تغرب شمسها عن افق مدينة الا لتشرق في اخرى، وهكذا هي رحلة الشعر:

من بغداد الى الاندلس الى بغداد ثانية.

فأنطونيو شاعر متجذر في تربة تاريخ منطقة ينتمي اليها ويعتز بهذا الانتماء.. واذا كان في اولى قصائده «بكاء الملك عبدالله الصغير لضياع غرناطة» قد عاد الى ماكان بحزن، فان قصائده الاخرى كانت قصائد حب الى كل مابقي: من غرناطة الى الحمراء مروراً بالوادي الكبير.

اعقبه الشاعر الانكليزي «ديفيد جونز» فكان هو الاخر، صوتاً متميزاً من اصوات الشعر في هذا العصر.. وهو صوت له امتداداته عبر هذا المدار الانساني الكبير لعالم اليوم.. وكانت البدء عنده بغداد! استبق قصائده بكلمة اليها.. وابتدأ قصائده بقصيدة الى شعبها الذي يخوض واحدة من معارك التاريخ الكبير، من اجل الحق والعدالة.

واذا كان لابد من عقد الصلة بين مسارات الشعر الغربي، بتياراته واتجاهاته وعصوره، فان «روجر هاردي» (انكلترا)هو الذي فعل ذلك. حيث قدمّ قراءات تضمنت مختارات منتخبة من شكسبير. بعدها أخذت الامسية مسارها الأخر ليتوالى على القراءة فيها احد عشر شاعراً من الشعراء المشاركين في المهرجان: فقرأ كل من الشعراء:

كاظم الحجاج (العراق)، محمد ابراهيم ابوسنة (مصر)، مبارك بن سيف آل ثاني (قطر)، الصغير اولاد احمد (تونس)، وفاء وجدي (مصر) محمد الحربي (السعودية)، جبار الكواز (العراق)، الازهر عطية (الجزائر) محمد الفايز ويعقوب السبيعي (الكويت)..

واذا كان الشعراء الذين اشتركوا في هذه الامسية قد مثلوا تقارباً نسبياً من حيث انتماؤهم الى الاجيال الشعرية العربية، فان تبايناً واضحاً كان في اتجاهاتهم الفنية وفي طبيعة تجاربهم.. حتى ليمكن القول بانهم قد قدموا جانباً، وجانباً غير يسير، من تجربة الشعر العربي المعاصر.

صباح الخميس 26/4 كانت ندوة النقد الثانية في المهرجان حول اشكالية الادب الملتزم شارك في الندوة الدكاتره:

جابر عصفور، وعبدالقادر القط، احمد المديني ومحسن الموسوي.

بدأ الندوة الدكتور محسن الموسوي موضحاً اهمية الموضوع خاصة، وان اول مايتبادر الى الاذهان ماطرحه سارتر في هذا الخصوص حول تحديد المصطلح واشكالاته دون تخصيص كلمة الالتزام في القرن التاسع عشر، وتحدث الدكتور عبدالقادر القط حول (الايديولوجية في الادب) بين منطقها العام لها في قرونها الاولى وبين سيادة الفكرة في هذا المنطق وارتباط الافكار في مرحلة ما..



انطونيو غالا

وخلص الدكتور المديني الى مناقشة الدكتور القط وقال ان المشكلة ليست مشكلة انما هي اشكالية تكمن داخل الادب وليس من خارجه وذلك لا يعني الغاء التأثير الحتمي الكبير لهذه العناصر..

فالنقد الادبي لا يمكن ان يتحدث الا في المعرفة..

اما الدكتور جابر عصفور فقد ناقش الدكتور القط وعقب عليه، قائلاً:

- النقد اللغوي ليس من قبيل المشاكسة.. فلماذا، ألا نتصور الالتزام بوصفه قضية لغوية في النص الادبي، الا يمكن ان يكون خلافاً بين جيلين من النقاد او مدرستين في النقد؟ وتساءل: ما الالتزام؟ وقال واصفاً اياه بانه صيغة نسبية ترتبط بالشكل الذي يعني التساؤل حول الزمان العربي الرديء» الا يجب ان يدفع النقاد هذا السؤال الى اعادة النظر على ضوء التغييرات الجديدة الكيفية التي يجب معالجة الاشكالية في الالتزام. فاشكالية الالتزام مجموع من المستويات فيها مايتصل بالشاعر او الفنان بما قبل النص.

اما في مساء نفس اليوم فقد كان ثلاث شاعرات وثلاثة عشر شاعراً في أمسية شعرية.

تميزت الامسية بانها ابتدأت بثلاث شاعرات هن (منى غزال) من البحرين و (فينوس خوري) من لبنان و (ساجدة الموسوي) من العراق، (هنري زغيب) من لبنان وسام هاشم (العراق)، ا براهيم عيسى (مصر)، سليمان عويس (الاردن)، ومن السودان الشاعر (محمد المهدي) و من تونس (سوف عبيد) ومن العراق (شكر حاجم). اما من المغرب فقد قرأ (محمد بنعماره) ثم قرأ (حامد الراوي تلاه من مصر محمد أدم، وقرأ يونس ناصر عبود من العراق وعلي الفزاع من الاردن. وقرأ صادق شرف من تونس.

صباح الجمعة 27/4 كان لقاءً حقيقياً للتنوع والحوار، الشعر العمودي والحر، المباشر والرمزي، اليومي البسيط والاثيري المحلق..

كلها مداخل وطرق يتوقف عندها السالكون..

من تونس قرأ محمد بن صالح ومن المغرب محمد عزيز الحصين.

اما من السودان فقد قرأ (محمد العادل طيب الاسماء) تلاه الشاعر احمد سويلم، قرأ بعده فوزي السعد من العراق. . والى المغرب ثانية علال الحجام، ومن العراق قرأ عادل عبدالله وفيصل جاسم، تلاهما مبارك الخاطر (البحرين) وتوالت القراءات: اديب كمال الدين (العراق)، عبدالستار سليم (مصر)، وآخر الشعراء كان علي ميرزا محمود (قطر)

وفي يوم الاحد 19 / 4 كان مقدراً في برنامج المهرجان ان تكون جلسة الصباح مكرسة للندوة النقدية الثالثة في اطار ندوات المهرجان. . الا ان الشعر زحف عليها، وبدل ان يدخل النقاد في حديث نظري حول الشعر، استمع الجمهور الى الشعر. . حيث اضاف الشعراء الى جلسات الشعر جلسة اخرى، لم تكن مقررة في البرنامج.

كانت القراءات حرة. . سيطرت عليها عفوية التنظيم وعفوية الاختيار. . حيث تعاقب على القراءة فيها الشعراء: -

- حسين علي محمد (مصر)، اديب نفاع (الاردن) عزت الطيري (مصر)، قيس مجيد المولى (العراق)، عبدالرحمن السبع (مصر)، عمار عبدالخالق (العراق)، ريم قيس كبة (العراق)، محمد الصغير اولاد احمد (تونس)، سليمان جوادي (الجزائر)، يونس ناصر عبود (العراق).

الاختتام

مساء الاحد 9/4 كان ختام المهرجان. . اختتمت ايامه بامسية شعرية شارك فيها ثلاثة عشر شاعراً مثلوا معظم الاقطار المشاركة في هذا المهرجان. . تعددت الاصوات. . وتعددت الاتجاهات الفنية للشعراء وقصائدهم.شارك في الامسية:

عائشة لمسيني (الجزائر)، فولاذ عبدالله (مصر) عبدالزهرة زكي (العراق)، عبدالكريم الرازحي (اليمن)، نورالدين صمود (تونس)، احمد حمدون (العراق)، رشيد المومني (المغرب) محمد مر دان (العراق)، يحياوي عياش (الجزائر) سعيد اسماعيل (المغرب)، علي ميرزا محمود (قطر)، محمد يوسف (مصر)، جمال الشاعر (مصر).

اعقب الشعر البيان الختامي للمهرجان القاه الشاعر لؤي حقي رئيس الهيئة العليا للمهرجان، تليت بعد ذلك البرقية التي رفعها المشاركون في المهرجان الى السيد الرئيس القائد صدام حسين. .

ولا بد من الاشارة هنا الى ان ادارة المهرجان اصدرت جريدة «مهرجان الامة» التي تابعت ووثقت فعالياته واجرت اللقاءات مع المشاركين فيه.

حسين الحسيني

قصائد مهرجان الأمة الأول للشباب:

البحث عن إبرة الشعر في قش الكلاَم

في قلب الأزمة. . وما يدور حولها من جدل، يأتي مهرجان الأمة الشعري للشباب، فنبادر إلى الاستماع والفحص والتقويم، معتقدين أن مسيرة الشعر التي يقودها مَّن تبقى مِن جيل الرواد، والتالون لهم، تحتاج إلى الجهد الشاب، على الأقل، لتأشير مستقبل القصيدة العربية، والتعرف على ملامحها. .

راية الشعر التي داهمتها الريح، وعبثت بها التيارات، الراية التي اهتزت قليلاً، وشحبت ألوانها، ترنو إلى من يتسلمها بثبات ليجلو منظرها، ويعيدها شامخة، في ظلها نفيء، ونختلف من أجلها. . . في حسبان أن تبقى مرفرفة وارفة. .

أكثر من 90 شاعراً، ثماني جلسات شعرية، حوالي 50 قصيدة نشرت في جريدة المهرجان؛ تلك كانت حصيلة لقاء بغداد. . فكيف تستطيع متابعةٌ نقدية أن تدّعي الشمول؟

تيارات شتى، وأشكال اكثر شتاتاً. . من العمود المباشر حتى القصيدة النثرية مروراً بالشعر الحر. .

أقطار متعددة من المغرب والمشرق. . . عريقة في صناعة الشعر ومعاناته. . . طامحة إلى رفده بالدم الجديد والروح الفاعلة. .

كيف إذن سيكون تعاملنا مستمعين أو نقاداً؟

ذلك هو السؤال. . !

- -

لقد كان الشعر - في المحصلة الأخيرة - هو خير ما في لقاء الشعراء الشباب؛ فقد ظل هو الهاجس، وراء الكواليس وفي الأروقة، في المجالس وغرف الاقامة. . . وفي الضمائر. .

كان الحديث يمتد من قصائد المهرجان ليلامس جوهر الشعر. . وتلك فضيلة اللقاء. . وأبرز مزاياه.

ديوان هذا الشاعر. . ولقاء ذاك. . وجهة نظر هذا الناقد، ومقالة ذاك. . تلك هي المحفزات والبواعث. . أو هي الأقواس التي فُتحت حول القصائد. . . والخطوط التي أطرّت الشعر حتى غدا - داخلها - أشبه بجملة اعتراضية طويلة.

كان وجود (كبار) الشعراء، إنارةً ضافية لمسرح الشعر، ومحاكمة شبه علنية له.. وهم - وإن لم يأتوا بجديدهم - قد ساهموا بثقل تراثهم، وماتمثله أصواته، في تأثيث المنظر الشعري واستكمال لوازمه.... بل كانوا مواد القانون الذي نحتكم إليه.

صحيح اننا لم نلمح مشروع ذروة أو بداية قمة، تصل إلى مصافهم، لكننا عثرنا على بدايات الخطوط التي توازي خطوط سيرهم، ولاتلتقي بها قطعاً.. وذلك ضرب من سنن الشعر المألوفة.

- -

لامفر إذن من النظر إلى الشعراء - وقصائدهم - نظرتين، بأعتبار ماقدموه منفردين أولاً، وبأعتبار بيئاتهم ومناخهم ثانياً...

بل ان النظرتين ستمتزجان معاً هنا وهناك، كلما دعت الحاجة.

وأول مايلفت النظر: الهمّ الشعري بين شعراء المهرجان... إنَ بغداد وبيروت وفلسطين تقتسم بمشروعية وقناعة أغلب القصائد.

وهي تبدو واضحة في كثير من القصائد، تضع الشعراء في مركز مجريات الحياة وأحداثها الساخنة في وطنهم الكبير....

إنهم - كما رأيت - يتفاعلون.. وأقول عن بعضهم إنهم ينفعلون.. ويظل الشعر متأرجحاً في مسافةٍ هي البعد ما بين التفاعل والانفعال.. لقد كان بعض ما أُلقيَ في موضوع التحديات التي يواجهها الوطن، كاملاً يعكس النوايا الحسنة، لكنه يتنازل عن الفن بأبسط شروطه.

ووسط هذا الكلام المتراكم الكثيف... كان علينا أن نبحث لنجد معدن الشعر الذي يفاجئنا كإبرة صغيرة لامعة وسط ذلك الركام..

- -

والمدهش هنا أنك لن تجد ضالتك مرة واحدة، بل عليك أن تكمل أجزاء الصورة، فلغة هذا الشاعر، ورؤى ذاك، إحساس هذا بالايقاع، وتقنية ذاك، مداخل هذا، ونمو قصيدة ذاك، كلها لاغنى عنها في ترتيب المشهد الشعري المطلوب، وهي لم تتهيأ لواحدٍ منهم مجتمعةً.

كان ابراهيم نصر الله (فلسطين) وعبد الله الصيخان (السعودية) و (منصف المزغني (تونس) و (علال الحجام) (المغرب) وعلي الشرقاوي (البحرين) بعضاً من أجزاء الصورة التي يكملها من العراق فيصل جاسم ورعد عبد القادر وهادي ياسين، وبشكل آخر: عادل الشرقي وعدنان الصائغ ووسام هاشم..

في قصائد هؤلاء ثمة سيطرة على الموضوع أولاً، وتوظيف للذاكرة واستفادة من التقنيات...

تبدأ قصائدهم هادئة واثقة، وقد ترتعش هنا وهناك، لكنها تسترد سلامة سيرها وتصل إلى هدفها مروراً بجمهورها...


هادي ياسين


فينوس خوري

وهؤلاء جميعاً يطوّرون ضمن القصيدة الجديدة... لا تجذبهم سهولة النثر، ولا سرعة الوصول بوساطة المباشرة...

إن قصائدهم تستند إلى إرث الرواد، وكأنها تريد القول إن طاقات القصيدة الجديدة لم تستنفد، لأنها لم تُستغل كاملة..

وكانت القصائد القصيرة، والقصيدة ذات المقاطع هي أبرز سمات ماألقاه هؤلاء الشعراء، فوضعوا المتلقي أمام مظنة احتماليْن: قصر النفس الشعري.. وهذا ظن سالب، أو الرغبة في التكثيف والميل إلى الاختزال بحنين العودة إلى ضربات إيقاعية تذكّر ببيت القصيد في الشعر الموروث....

الرمز كان قاسماً مشتركاً بين قصائد المتميزين.. لأن البوح - مايزال - في ظنهم، دليل سطحية وسذاجة...

- -

وإذا كان بعض الشعراء الذين تميزوا، يردون إلى الذاكرة لأول مرة.. فإن شعراء معروفين لم يقدموا التميز الذي تحفظه لهم الذاكرة.. فقصيدة عدنان الصائغ لم تكن بمستوىً مانعقده عليه من أمل... وكذلك كانت قصيدة جواد الحطاب..

ومن أصوات مصر المعروفة، كنا ننتظر محمد ابراهيم أبو سنة بتجربته وخبرته، لكنّ ماقدّمه لم يضف إلى ماضيه الشعري جديداً....

بينما كان شعراء السعودية الشباب مفاجأة المهرجان بحق.. فالصيخان ومحمد الحربي ومحمد الثبيتي، قدموا صورةً لوعي شعري ينمو بعيداً عن الضجيج، مكتوياً بالتجربة، طالعاً من أعماق الأرض، جديداً، يتوفر على أفضل مافي الشعر الحديث من مزايا وسمات...

وشباب مصر الذين قرأنا لهم وحظينا بسماعهم، تميّز أحمد الحوتي وأحمد سويلم.. بينما بدا الآخرون متشابهين في طرحهم... بل في المؤثرات التي وقعوا تحتها أيضاً (استلهام صور النيل والطمي التي تذكر بعفيفي مطر).. وراح العموديون في المهرجان ضحايا اختصار المسافة....

فكانوا كالمنبت . . أعاد كثير منهم صوراً معروفة مستهلكة ، بأدوات مرتبكة (سليمان عويس ، مبارك الخاطر ، أديب نفاع ، حلمي الزواتي) بينما راح آخرون يرممون الشكل الأثري بمحتويات عصرية فلم يقنعونا بجدوى الاثنين معاً (هنري زغيب ، أحمد حمدون ، عوض ابراهيم) . .

قليل منهم كان وقعه خفيفاً ولكنه لم يترك أثراً أو يؤكد حضوراً رغم الوعد بالامتلاء والطاقة (حامد الراوي ، محمد الفايز . . . .)

وسط هؤلاء جميعاً ، لم يتميز العادي المألوف ، لأنه لايخرق معتاداً ولايكسر مألوفاً . . . فانطفأ . . وطواه الصدى . . .

-

الشاعرات - رغم قلتهن - كنّ ظاهرة . . . ولم تنج واحدة منهن مما أصاب الشعر عموماً . . وذلك دليل على أن حمى الشعر لاتستثني جنساً ولا ترفق بقارورة . . . !

لعل أقدم الشاعرات تجربة هي ملك عبد العزيز ، لكنّ ماقدمته ظل رقماً يضاف إلى الكم . . . ويزيد عناء بحثنا عن معدن الشعر !

أما الشابات فقد ارتحن لوعاء القصيدة النثرية أو ما توهمنه كذلك لأنه يعفي من ضرائب الموازين والأحكام المعقدة ! بل يستحيل إلى خواطر وبكائيات ومناجيات (غريس ماضي وسعاد الصباح) ويقف على مسافة من القصيدة الحديثة لأنه لايتوفر على أدواتها (منى غزال) أو يستريح للنبرة العالية (ساجدة الموسوي) أو يتلوّن حتى يحيرنا بمستوى غير مستقر : ينجح انا ويخفق اخر (جنة القريني . وفاء وجدي) . . أما لدى (وفاء العمراني) فإن هم الحداثة أشبه بصرخة أكبر من فم أو قفاز يسع جسداً لا يداً واحدة . . ! حتى ليبدو المؤثر (أدونيس غالباً وجبران أحياناً) أشبه بمحرك الدمى في مسرح العرائس .

(فينوس خوري) وحدها قرأت - عبر ترجمات قصائدها - همّاً أوسع من إشكالات أنثى . . وأقنعتنا بأن لها عالمها الخاص الذي لايأتينا مباشرة . .

-

والكلام عن شعر خوري ، يقودنا إلى شعراء القصيدة النثرية ، التي لم يستطع أحد منهم أن يقنعنا بأنه واعٍ تماماً لقوانينها وشروطها . . . . أو ناجح في التعامل مع إيقاعها رغم ان المنبر يتيح بعض امكان التوصيل في جوانب الدراما . . الأشقاء اللبنانيوّن والمغاربه ، كانوا اكثر حماساً للشكل بأعتقاد أن الحداثة تمر من هناك !

لكنّ ماقيل في هذا الباب،أجزاء من محمد الطوبي - شربل داغر . . .) لم يضعنا جدياً أمام قصيدة نثر معافاة سليمة .



محمد ابراهيم أبو سنة



سليمان الجوادي

أين إذن تكمن الحداثة؟

أهي في استحضار تراث كامل والنسج من سداه ولحمته (كما فعل أديب كمال الدين بإشارات التوحيدي أو الدكتور خليفة الوقيان في تحولات الأزمنة)؟

أم هي في جلب اليومي والعادي (مفردات ورؤى والتقاطات) لرمي القصيدة في أحضان الجمهور الذي يستريح للمألوف وينفر من الغرائبي ..

(كما فعل سليمان الجوادي - الجزائر - فأثار ردّ فعلٍ آني غير مستقر)؟ إن مداعبة المتلقي ودغدغة حواسه لاتكون بالقصائد ذات الجرس كما يبدو ، فداخل ثياب الحداثة والتجديد قد نطالع ميلاً إلى المباشرة والاستجابة لحواس المتلقي . . وذلك ماحصل في عدد ليس بالقليل من قصائد الملتقى . .

-

عند الاحتكام إلى البيئات سنجد تميزاً وتمايزاً كبيرين . .

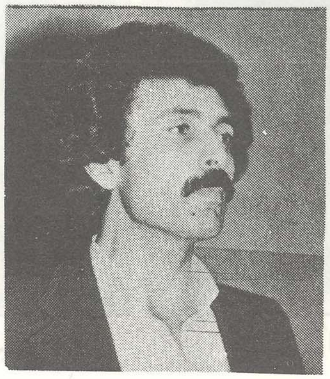
فبينما ينضج شعر العراقيين تحت نار الحرب المفروضة من المعتدين الايرانيين ، وتتبلور مضامين انسانية جديدة ، نجد شعر أشقائهم اللبنانيين (يحترق) بالحرب الأهلية حتى يغطي بالدخان مواضع كثيرة مهمة في صورة الواقع . . فيتميز شعرهم بالألم والغضب معاً . . .

شعر المغرب العربي مهموم بالفكر . . يأتي الشاعر إلى موضوعه مدرعاً بالنظريات والاقتراحات الخارجية (البناء عموماً واللغة خاصة مقترحات غير شعرية تأتي لاحقاً كما هو مفروض) لذا تُقتل مواضع الشعر أو تُعتم . . . فتغطس أجمل الصور وتغرق في مياه كثيفة الوزن !

من السعودية واليمن وعدٌ بتجديد اكثر اصالة . . الشعر يلمّ ميراثه على مهل . . ويشق طريقه بأناة ونجاح .

من مصر والسودان . . فلسطين والأردن . . الكويت وقطر ثمة خليط ينبيء عن اختلاط . الأصوات تتقاطع وتتقابل . . ولم تصل بعد إلى صورة حاسمة . . . رغم ان النوايا متوفرة والوسائل جاهزة . . .

الاستثناء موجود . . . لكنه لم يرق بعد إلى قاعدة !



ابراهيم نصر الله

أخيراً . .

هل كان ذلك بعض حساب الشعر في المهرجان . . ؟

أم أنه اقتراح لتأمل مادار . . ودعوة إلى البحث عن القصيدة التي يهمنا جميعاً مستقبلها؟

إن موقف الاستماع وحده لايكفي للشهادة . . إذ كيف يمكن لشعرٍ يختمر في النفس وتكتوي به الأعصاب ويضج به القلب أن يغدو وسيطاً بين لسانٍ وأذن الا كما يكون ما بين الصوت وصداه . .

ذلك هو السؤال الأزلي . . وإشكال مابين الشعر ومتلقيه الشفهي . . فلا يعقل أن نستطيع تجسيد صورة أو توصيل نص . . لمستمع، يحده كرسي وقاعة، وتتنازعه هواجس شعر شفهي لا سبيل إلى استعادته أو استرجاعه . .

هنا يكون عمل الذاكرة كعمل مختبر دقيق يفرز الألوان والصور . . ولعل ذلك عذرنا في عجالة المعالجة . . . .

لكن - مادمنا قد دخلنا باب الأعذار - لايجدر بنا أن نعذر الشباب وهم يقطعون أوصال لغتهم علناً وبسابق إصرار وفي مواضع لاتحتاج تفقهاً أو علماً كبيرين . . . .

لقد كانت اللغة ضحية بريئة أعيد ذبحها مرات على أيدي شعراء، تنتمي اللغة الى نفوسهم، انتماء الجزء الى الكل . . ولا سبيل إلى تهوين الأمر فهو أبعد من مجرد غلطة نحوية أو هفوة لغوية أو حتى خلل عروضي إنها مسألة ترتبط بجدية نظرة الشباب إلى أدواتهم . . . وتمكنهم من عدتهم وثقافتهم . . . التي بدونها لايكون شعرٌ . . بل يكون كلامٌ . . . كلامٌ متراكم كقش لايصمد لريح . . لكنه يتعبنا ونحن نبحث مخلصين عن معدن الشعر وجوهر القصيدة . . .

حاتم الصكر

رحيل حافظ جميل

في 1984/5/4 توفي الشاعر العراقي المعروف حافظ جميل (1908م - 1984م) عن ست وسبعين سنة اصدر خلالها منذ عام 1924 خمس مجاميع شعرية، واشترك في ترجمة كتاب واحد في ميدان الصحة النفسية مع الدكتور فائق شاكر، وعنوانه - عرفت ثلاثة الاف مجنون - لفكتور أر. سمول، وهو كتاب قيم في طب الاعصاب. وقد أصدر المرحوم حافظ جميل مجموعته الشعرية الاولى - الجميليات - وعمره ست عشرة سنة (1924م)، وغب ثلاث وثلاثين سنة أصدر - نبض الوجدان - وهو في الحقيقة ديوان جامع لكل شعره في الفترة (1924م - 1957م).

وفي عام 1966م اصدرت وزارة الثقافة العراقية له ديوان - اللهب المقفى - أتبعته في العام 1972 بـ - أحلام الدوالي - ثم كان اخيراً ديوانه - اريج الخمائل.

ويذكر انه في العام 1956 م كان احد المشتركين في الاستكتاب الذي اعده السيد خضر الولي في كتابه المعنون بـ - آراء في الشعر والقصة - (60 صفحة - اشترك فيه الى جانبه الشعراء العراقيون محمد رضا الشبيبي، بدر شاكر السياب، بلند الحيدري، عبدالوهاب البياتي، كاظم جواد، ومحمود الحيدري)

ويلاحظ ان حافظ جميل في هذا الاستكتاب عبر عن آراء ايجابية في الشعر الجديد، وما وصف بالثورة الشعرية التي دعا اليها البياتي ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وقد تنبأ حافظ جميل بمستقبل أرحب لهذا الشعر، وقال نصاً: (لا اعتقد ان غرض الشباب من كل تلك الثورة هو هدم كيان الشعر العربي القديم، وازالة معالمه من الوجود، وانما هي ثورة يراد بها تذليل العقبات امام ذلك الشباب الناشىء من الشعراء للتعبير عما يختلج في نفوسهم من احاسيس ونزعات شعرية).

وقد ساهم المرحوم حافظ جميل في الكتابات الادبية للدوريات العراقية مساهمة واسعة، وقدم بنفسه لمجموعة الشاعر العراقي عبدالله الجبوري - صور واشباح - الصادرة ببغداد عام 1962م.

ونستطيع التعرف على شخصية المرحوم حافظ جميل من خلال ماكتبه شهود معروفون في الادب العراقي والعربي، ففي مقدمته لـ - نبض الوجدان - اكد العلامة منير القاضي انه كان يتوسم فيه الشاعرية منذ كان شاباً يافعاً، أي في الفترة التي أصدر فيها جميلياته الشعرية عام 1924.

اما خالد الدرة فيرى ان حافظ جميل بقي فترة نشوئه متأثراً باستاذه الرصافي الذي هو من الجيل السابق له، وان حافظ جميل كان معجباً بشعر احمد شوقي وحافظ ابراهيم بينما رفض توجهات شعر خليل مطران كغالبية ابناء جيله من الشعراء العراقيين ويذكر الدرة ان حافظ تتلمذ على يد الاستاذ عبدالوهاب النائب، وانه خلال دراسته في الجامعة الاميركية - ببيروت حيث درس فيها نظم ديواناً كاملاً في الشعر الفكاهي سماه - المشترك - نظراً لاشتراك الشاعر الفلسطيني المرحوم ابراهيم طوقان والشاعر السوري الدكتور وجيه البارودي معه في نظمه.

وحافظ جميل هو احد أفراد أسرة آل الجميل البغدادية شامية الاصل. وفي هذا الشأن يؤكد الدكتور بدوي طبانه في مقدمته لـ - اللهب المقفى - ان حافظ ليس (محتاجاً الى التقديم أو التعريف، اذ هو معروف بشخصه، ومعروف ببيته الذي هو أحد البيوت المذكورة في الشام قبل العراق).

شاعريته:

يرى خالد الدرة ان حافظ: (من المبرزين في الشعر الوصفي، فهو يفرض عليك الخيال مرصعاً بالصور الزاهية). وقد اطلع على قسط لا بأس به من الادب الانكليزي.

اما الدكتور بدوي طبانة فهو يرى ان فحولة الشعر انتهت اليه: (بعد رواد نهضته في العصر الحديث من امثال البارودي وصبري وشوقي وحافظ ومطران ثم الرصافي والزهاوي، وحفظ للشعر العربي خصائصه الفنية في المعاني الفخمة، والديباجة المشرقة، والموسيقى العذبة بين دعوات شتى للتحلل من القيم المأثورة لذلك الشعر من هنا وهناك).

نماذج من شعره:

لقد نظم حافظ جميل في كل الاغراض المعروفة في الشعر العربي، وفي اشكال العمود ومنها الموشحات.

وفي ديوانه - نبض الوجدان - الصادر في العهد الملكي 1957 يلاحظ انه ..ر رؤية شعرية اجتماعية وسياسية معادية لهذا النظام وعلاقاته الرجعية التي ..ن يرعاها، وهذه الصفة تكسب هذا الديوان اهميته الاستثنائية، ففي ثاني ..سيدة له يعرض بظلم النظام الملكي ضمناً وعبر دلالات رمزية واضحة، ..يهاجم سياسة نهب ثروة الشعب.

قلْ للمدلِ على الدنيا ببسطته
هل انت اعظم من فرعون سلطانا
سلْ قبره الطود هل صانت جنادله
خزانة الملك الجبار جثمانا
وسلْ أريكته الزهراء هل صرخت
بنازع التاج ان يرتد خزيانا
يامَنْ يرى في الغنى برهان سؤدده
بغيض ظلك خير منه برهانا
هل توّجَ الدهر بالحسنى أباطرة
صاغوا لهم من دموع الشعب تيجانا
تناهبوا رزقَ هذا الشعب وابتدعوا
للجوع نعتاً وللحرمان عنوانا
ومن عجائبِ صنع الله مملكة
تغور في جيبهم أرضاً وسكانا

ويستمر حافظ يبلور مثل هذه الرؤية في قصائد غير قليلة مثل: ثري عابث، بلد العجائب، ياعيد، شاعر، الطاغية في العيد، كما نجد له قصائد حول فلسطين المغتصبة مثل: صرخة الشديد، الجميل الضائع، جونبول، وقصائد اجتماعية بحث فيها نقد للمرأة والقيم المتخلفة.

كما نجد في هذا الديوان وجدانيات تتبلور فيها رؤية حرمان وعدم تواصل انساني، وخاصة غدر الحبيبة:

ماشفّني كهواكِ يخبر بدؤه
عن مفرح وختامه عن مؤلم
أ إذا شكوتك قسوة من ظالم
قيضت لي اضعافها من اظلم

أخطأتُ ياقلبي ظنونك في الهوى
ما كل من يصبو اليك بمغرم

وهذا مانراه في قصيدة شدو الظلام - وغيرها، مثل:
ياتين، التينة العاشقة، في الطريق الى جُلّق، حيث الوصف الجميل والحرمان المطلق... كما ان حافظ في هذا الديوان لم ينس غرض الرثاء، فكانت له

مراثي في استاذه الرصافي، وصديقه اللبناني ليون غريبيان، وشهداء وثبة كانون العراقيين 1948.

وتتواصل هذه التوجهات الشعرية في ديوان ـ اللهب المقفى ـ حيث نجد غلبة للشعر القومي هذه المرة في قصائد: بغداد، من اعلى الجزائر، اليمن، شظايا الثورة قصيدة تحية لثورة 14 تموز 1958، ووجدانيات تبلور ذات رؤية وجدانياته في الديوان السابق، نجد هذه في قصائد: بريد القبل، آمال، رد على رسالة، وغيرها.

اما مراثيه في هذا الديوان فكانت في العقاد و صديقه العراقي حامد الراوي، واللبناني شبلي الملاط.

ونظرة عامة لسيرة حياة حافظ جميل وشعره تفضي بنا الى انه كان رجلاً مخلصاً صادقاً في هذين الاطارين، نرىٰ فيهما لديه جدلاً واضحاً مما يؤكد طابع تناوله للشعر كرسالة سامية، وهذه شهادة اولية ضرورية لكل انسان يريد ان يذيع اسمه بين الناس كشاعر، والحق فان حافظ جميل قد حقق في حياته هذه المعادلة، وكسب له ولشعره احترام الناس علىٰ نحو متواصل، ويعتبر رحيله خسارة للادب العراقي نظراً لانه واحد من أبرز ممثلي الاجيال الشعرية العربية والعراقية الاولىٰ ارتبط اسمه بالنهضة العربية الحديثة اول هذا القرن.

علي عبدالحسين مخيف

معارض

الفنانة نجلة الجادر

تأليفات تشكيلية من لوامع التراث

استقبل قصر الثقافة والفنون المعرض الاول للفنانة نجلة الجادر... واذا كان المعرض يبدو غريباً أو فريداً من نوعه، فانه بشكل آخر، ينسجم ومفهوم التراث الفني القديم لفن الجداريات والطرق على المعادن والصياغة أو مادعته الفنانة بـ «تأليفات تشكيلية من لوامع التراث» فمن خلال مئات القطع الفنية تعيدنا الفنانة الى تقاليد عرفها فنان بلاد ما بين النهرين منذ أقدم العصور.. هنا لابد ان نتذكر أصول هذا الفن الجميل عند السومريين، والبابليين بشكل خاص.. فالفنانة قامت بدراسة هذا الضرب من الفن الجميل الذي تطوع فيه المهارة التقنية للافكار الجميلة.. حيث تقوم الفنانة بتأليفات لعدة عناصر أو خامات أولية تشكل منها وحدة فنية ترتبط بثراء حياتنا ورؤيتنا الجمالية.. عن هذا المعرض كتب الفنان نوري الراوي مايلي:

ـ «عنصران اليفان يتجاوران في هذا الانجاز الفني في حوارهما ما دمنا نصغي اليهما بكل جوارحنا، ولعل هذا الانصات الهادىء الحميم سيجعلنا أقدر على فهم عمل فني ترتقي فيه المهارة التقنية حد التنغيم اللوني في التشكيل، ويبدو في غنائيته، كغصن عطري متسلق، رغم انه تطبيقي بعض الشيء تقني بنسبة أعلى. ولكنه بسبب صلته الوثيقة بالحياة، فانه جزء من اعياد المسرات الدنيوية للمرأة، اماً وزوجة وحبيبة كما هو في ذات الوقت، تلك التجربة الفنية الخاصة لفنانة أسرفت في خيالها حتى استطاعت ان تعيد تأليف المنثور من حبات التراث الضائعة، اى ان تجعل من الاشياء المألوفة قطعا فنية كاملة تستحق الرغبة لاسعاد الاخرين وتحمل لنفس المشاهد حرارة الحياة، فما هو جميل حد الالفة هنا، لم يكن في حقيقة أمره، الا تلك العاطفة الانسانية الودود التي أودعت فيه، وهي تدخل في حدود مملكة التعبير الفني بقدر ما هو مشحون بها من شعور يملك القدرة على احياء المادة المنسية والمهجورة معاً، لتغدو في النهاية تشكيلات مبتدعة فاعلة في الحياة..»

وفي حديث قصير مع الفنانة، تطرقت الى محتوى فنها ومعرضها ولماذا هذا الاهتمام بهذا الفن..؟ الاهتمام بالحلي موضوع قديم ودائم في مختلف الاقطار العربية والاسلامية وهو جزء من اهتمامات الحياة اليومية بالنسبة للمرأة كحركة وسلوك سحري بالنسبة لها.. فالمصوغات بشكل عام تتعلق بالمظهر الخارجي للانسان وتتبع وضعه الاجتماعي ودرجة ثقافته وتحضره ونظرته الى العالم.. بالاضافة الى ما يحيط به من تقاليد اجتماعية ترتبط بشكل وثيق بحياة المجتمع هي جزء من تراث الحضارة المحلية للبلد..

وهناك الكتابات المثبتة على الحلي مثل الطلاسم والتعويذات والادعية وكلها موجهة لكسب الطبيعة ولأبعاد الحظ السيء وتحديث الحياة وابعاد العين الشريرة وجذب السعادة، ولهذا أصبحت للحلي قيمة تقليدية من اجل تلك الرموز الكامنة فيها.. هذا موضوع أزلي وطويل البحث.. فشغف المرأة بها، بغض النظر عن مستواها الاجتماعي جعل للحلي وظائف متعددة منها ما هو سحري ومنها تجميلي.. ثم اقتصادي واجتماعي ومن هنا كانت كوثيقة تتحدث عن الانسان والمجتمع والتقاليد والتاريخ.. لقد بذل الانسان القديم جهداً انسانياً كبيراً وواضحا في هذا المجال ابتداءً من الاحجار البسيطة والحصى والعظام والجلود والمعادن المختلفة والخرز وتطور بتطور الانسان نفسه..

ان هذا الفن يثير افكاراً متعددة وهو استحداث تصاميم جديدة من الحلي بروح تراثية تنتج عنها صور فنية تجسد نماذج للمصوغات التاريخية القديمة هي جزء من تراث الحضارة المتميزة والتي يرجع تاريخها الى ما قبل الاسلام.

ويختتم الفنان نوري الراوي تعليقه حول فنها قائلاً: «ولعل خصوصية هذا العمل الفني الذي اختارته الفنانة نجلة الجادر نهجاً وهواية في بداية زمنية غير محددة تماماً تنبع من جدارتها في التأليف والمجانسة وقدرتها على إحلال التواتر والتماثل في صلب عملها الفني وهذا يحمل في حد ذاته سر اكتشافها لذلك النول السحري الذي بدأت تنسج عليه تصميماتها المبتكرة وتؤالف بالسهد والحب والمؤانسة الصافية مابين مفرداته ومتضاداته، ولولا انها انفردت بهذا اللون الجديد من التأليف التشكيلي المضمخ بالعاطفة لما أصبحت قريبة جداً من تلك النقطة التي تستحيل فيها «اعادة» أي أثر فني جميل وهذه هي الحالة التي تعتمد تراكم الخبرات الفنية لانجاز ماهو اثر تشكيلي يحمل هويته التراثية المؤجلة باعتباره مشروعاً مضموماً للغد»

عادل كامل

شربل داغر .

احاديث عن الصحافة الادبية والشعر

● من مواليد 1950 ـ لبنان

● حامل شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون حول «المبنى ـ المعنى في القصيدة العربية الحديثة».

● صدرت له في صيف 1981 مجموعة شعرية بعنوان «فتات البياض» عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

● يصدر له قريباً في بيروت «كتابة الجسد / جسد الكتابة» مع الدكتور شربل داغر لابد ان يتشعب الحديث دون ان يتشعب الهدف ذلك لانه تابع ـ ومارس ـ العديد من الاشكال الابداعية العربية، من خلال عمله في الصحافة الثقافية العربية التي كان آخرها: رئيس القسم الثقافي والفني في مجلة كل العرب. اول ما تبادر الى ذهني وانا التقي بالدكتور داغر هو: الصحافة الادبية أو الادب في الصحافة والدور الذي تلعبه في تبصير القارىء بالادب فأجاب:

ـ علينا ان نميز بين دور الصحافة اليومية والاسبوعية ثقافيا وبين الدوريات الثقافية المتخصصة الشهرية وخلافها، والتمييز بينهما يقوم على اختلاف في الدورين. الا ان هذا التميز لا نلقاه جلياً في النوعين من المنشورات الأمر الذي ينتج عنه نوع من البلبلة والتشوش في ذهن القاريء.

● اذن لنحدد الدورين ومهمة كل منهما.

ـ اولا ان دور الصحيفة والمطبوعة الاسبوعية هو قبل كل شي، دور اعلامي تعريفي يقوم على احاطة القاريء بما صدر من انتاجات ثقافية معززة بوجبة معقولة من التصريف والعرض والشرح تتخله بعض الاراء النقدية. فعلينا ان لاننتظر متوهمين دوراً فاعلاً ونقداً منهجياً في هذا النوع من الصحافة وذلك على خلاف ما كانت عليه الصحافة العربية في بداياتها من هذا القرن حيث كان النقاد والادباء، لغياب اي نوع آخر من الصحافة المتخصصة يلجأون الى الصحف اليومية لخوض معاركهم الادبية ولادارة الجدال والصراع الفكري والثقافي. الصحافة العربية تطورت كفاية بحيث باتت لها ادوار مختلفة وتعززت بانواع مختلفة من المطبوعات، بحيث باتت تجيب على حاجات القاريء المتنوعة بدورها.

من هنا اعتقد بأن الدور الممكن للنقد المنهجي لايمكن ان يمارس، خارج اطر البحث الاكاديمي الا في الدوريات الثقافية المتخصصة، اننا نشهد منذ مجلة الرسالة مروراً بالاداب وصولاً الى الاقلام وانتهاء بمجلة «كلمات» البحرانية، تطوراً اكيداً في هذا النوع من المطبوعات، فاكثر من شاعر شاب يقر بفضل وصوله الى القراء الى هذه المجلات، خاصة من الشعراء الذين ماعرفت بلادهم مثل هذه المطبوعات.

ولكم نعتمد أيضاً ثقافة العديد من متأدبينا على هذا الزاد الثقافي الدوري. ان العديد من الباحثين الجامعيين لا يتأخرون بدورهم عن مد هذه المطبوعات بدراساتهم وبحوثهم، لا لتقديرهم لدور هذه المجلات بالضرورة وانما لغياب النشرات الاختصاصية في الجامعات العربية التي تصنف وتنشر بحوث الدارسين العرب. ان تعييننا للادوار المتباينة لهذه المطبوعات لايغيب عن بالنا



شربل داغر

بأن هذه الدراسات تنمي مسيرة النقد دون ان يعني هذا وبشكل الزامي تأثر المنقودين، اي المبدعين، بما يقوله النقاد عنهم وعن مؤلفاتهم، فهناك وهم شائع يعتقد بوجود ـ أو على الاقل بامكانية ـ تأثير فعال للنقد على الابداع، ان هذا الوهم خاطي، وقديم. والنقد منهجياً أم صحفياً صيرورته الخاصة في التعريف والتفسير والتأويل والنقد دون ان يحول الناقد الى قاضٍ يصدر الأحكام ويوزع الشهادات ودون ان يجعل المبدع متبارياً في سباق مفترض.

● ولكنك ـ كما اظن ـ لم تحدثنا عن لب السؤال وهو دور الصحافة الادبية في تبصير القاريء بما يصدر من كتب الادب أوبالتيارات التي قد يلف بعضها الغبار.

ـ أعود لأقول انه رغم التطور الكبير الذي عرفه عالم الصحافة والمطبوعات العربية منذ بدايات هذا القرن حتى أيامنا هذه، فاننا لانميز بعد تماماً بين الصحفي الثقافي والناقد الادبي. فلكل منهما دوره المختلف، فترى احياناً الصحفي الثقافي يمارس دور الناقد في الجريدة، والناقد الادبي يقوم بدور الصحفي في المطبوعة الصحفية الدورية. ان هذه البلبلة تقود الى ان الصحافة العربية لم تعرف بعد ـ رغم عمرها المعقول ـ تأكداً لدورها ومستلزماته، ففي الصحافة العربية يدير الاقسام الثقافية ويعمل فيها متأدبون وهواة أدب، فتراهم يحاولون في الصحافة اليومية والاسبوعية كتابة مالايتوصلون اليه في الصحافة الاخرى المتخصصة.

● ما هي النتائج التي تترتب على ذلك؟

ـ تكون النتيجة على الشكل التالي:

لا هم بالصحفيين حيث يجب ان يكـون الصحفي ولا هم ينتجون ادباً أو نقداً ما يطمحون اليه وما يعتقدون انه نقطة تميزهم.

● وانت. اين تضع نفسك بين هؤلاء؟

ـ منذ عشر سنوات وأنا اعمل في الصحافة بين بيروت وباريس لكنني طرحت على نفسي السؤال منذ ثلاث سنوات: هل يجب ان استمر في هذه المهنة التي دخلتها بالصدفة ولتحصيل الرزق فقط؟ وما تأخرت عن الاجابة والحسم بالقول بانني لو لم اجد في الصحافة ما يجيب على حاجة في نفسي وعلى طابع من تكويني لما كنت استمررت طيلة هذه السنوات في الصحافة.

● ولكننا عرفناك شاعراً وناقداً. فكيف استطعت التوفيق او الموازنة بين هذا وذاك؟

ـ انا لا اوفق بينهما. كل ما احتاجه هو قدر من النظام لضبط توزعي بين هذا

النشاط أو ذاك، فالتعدد شيء يؤلفني فأنا لا أسعى اليه، بل هو الذي يقودني، فالى عملي في الصحافة يتزاوج عندي الاهتمام النقدي والاكاديمي بين النقد التشكيلي والنقد الادبي، فاذا كنت قد أصررت على انجاز اطروحة الدكتوراه في الشعر العربي الحديث فانني اعرف حالياً اصراراً من نوع آخر هو دراستي الاكاديمية للرسم العربي الحديث، واعتبر ان مساهمتي النقدية في هذا الشأن الاخير هي اكثر ضرورة والحاحاً لانها تجيب على حاجة مفقودة وهي دراسة فنوننا التشكيلية، فهذه الفنون لم تجد بعد النقد المناسب لها ولا التاريخ لحركاتها وفنانيها واساليبها.

● لكن اهتمامك بالشعر ونقد الشعر يبدو اكثر وضوحاً، يؤكد ذلك انجازك اطروحة الدكتوراه في موضوع هام من القصيدة العربية الحديثة هو «المبنى ـ المعنى في القصيدة العربية الحديثة». ونرغب هنا معرفة مادفعك لهذا الموضوع، وما حققته فيه وما اكتشفته من خلاله؟

ـ سؤالك كبير بحجم المغامرة والطموح اللذين قاداني في هذه الرحلة المضنية.

انطلقت اطروحتي لتجيب على عدد من النواقص التي لاحظتها في اكثر من دراسة نقدية أو اكاديمية. فالدراسات العربية تتناول غالباً جانباً من جوانب التعبير الشعري على حساب غيره، فترى هذه الاطروحة تتوقف عند مسألة الشكل الفني دون غيرها، وترى تلك الاطروحة تتوقف عند التأويل الايديولوجي دون غيره. اي ان دراساتنا تقيم فعلاً بين «المبنى والمعنى».

حاولت اذن في اطروحتي ان اتعرض لسائر مستويات التعبير في القصيدة العربية الحديثة، مالاحظته ثانياً ـ في الدراسات العربية انها تتعرض لنتاج هذا الشاعر أو ذاك بحيث نتعرف على معالم تجربته، ولكن، دون ان نتعرف على الشبكة النصية التي تضبط قصيدته وتحبكها مع النسيج الشعري لغيره من الشعراء من مجايليه، فما يعنيني هو ان ادرس الحركة، لا هذه التجربة أو تلك، يعنيني تدافعات النهر اكثر من صعود تلك الموجة او هبوطها ذلك لانني اردت في الاساس كشاعر شاب ان اتبين صوتي في جوقة الشعر العربي الحديث، أي ان اتبين ما يقربني ومايبعدني من التجارب السابقة. لذلك أخترت دراسة حقبات زمنية في الخمسينات والستينات والسبعينات من ثلاث مجلات عربية هي: الاداب، شعر، مواقف.

● كيف وجدت القصيدة العربية الحديثة، وما هي سماتها وفق منهجك هذا؟

ـ أولاً التسمية النقدية الرائجة والقائلة بوجود ثلاثة اجيال شعرية عربية ليست صحيحة، فاذا كانت بلدان العراق ولبنان وسوريا وفلسطين ومصر عرفت تعاقب الأجيال هذا، فان بلدان المغرب العربي والخليج العربي لم تعرفه بمثل هذا التتابع. ثانياً التقسيم الثلاثي المذكور يعني تقسيماً زمنياً في غالب الاحيان اكثر منه تقسيماً شعرياً، اي فنياً فترى ان الشاعر الستيني لم يزل يلتحف بعباءة الشاعر الخمسيني، والشاعر السبعيني بعباءة الشاعر الخمسيني ايضاً، ما أريد ان ادقق القول فيه هو ان شعرنا الحديث لم يزل بمعنى من المعاني متجمعاً ومنتشراً انطلاقاً من اندفاعاته الاولى في نهاية الاربعينات القصيدة العربية الحديثة لم تعرف بعد لا المدى التاريخي ولا العمق الكافي في التجربة لكي تتبلور وتتوزع في مدارس وأجيال، فتبدو القصيدة مثل نسيج واحد يمسكه الشعراء المختلفون من مواضيع مختلفة، فترى احدهم يشده الى الخلف تثبيتاً لما ابتكره وجدده، وترى آخر يشده الى الامام لتبين مناخات مغشاة امام عيونه.

● انفهم من كلامك، أنك لاتجد تميزاً بين هذه الاجيال؟

ـ انا لا أقول ذلك بشكل مطلق، فالذي قلته لايلغي تميز واختلاف النكهة والتباعد في الاسلوب بين هذا الجيل أو ذاك، فاذا كانت جملة السياب الشعرية موثوقة بالصياغة الشعرية القديمة، فان هذه الجملة ابتنت لها مع اكثر من شاعر حديث نسغها الحر المتخلص تماماً من رواسب البلاغة والانشائية. اذا كانت قصيدة الرواد عرفت وتميزت بالجملة الموسيقية التي تتألف من اكثر من بيت، فان القصيدة الحديثة في السبعينات تجري وتتوصل الى بناء التركيب السمفوني الذي نجده حاصلاً بكيفية ما في شعر محمود درويش مثلاً. اذا كانت قصيدة جيل الرواد توقفت بشكل خاص عند قضايا الامة وانبعاثها الحضاري دون ان نتبين وجه الشاعر الا من خلال الاقنعة الاسطورية. فان حياة المعاش اليومي العربي بات يتسرب الى القصيدة العربية الحديثة في السنوات العشر الاخيرة حيث نتبين وجه الشاعر المخصوص دون غيره.

● لم تتحدث عن جزئيات وتقنيات القصيدة العربية الحديثة وميزتها لحد الان.

ـ كان الغرض اصلاً من اطروحتي هو ان لا اخلط بين القضايا الخاصة بهذا المستوى أو ذاك من التعبير في القصيدة، اي انني حاولت جاهداً ان اميز مواصفات كل مستوى للتعبير، اكان ذلك على مستوى المبنى أو المعنى. فعلى مستوى المبني درست مستويات التعبير التالية: البناء الخطي (الكرافيكي)، البناء الايقاعي والايقاع القالبي. لن اتمكن في حوار كهذا ان اعرض بالتفصيل لنتائج البحث في كل مستوى من هذه المستويات وهو جهد اكثر من خمس سنوات سأكتفي اذن بتناول مستوى واحد من هذه المستويات، هو البناء الخطي للقصيدة العربية الحديثة.

ان دراسة هذا المستوى تحتاج الى تفسير لان ذلك بحث مبتكر على المستوى الاكاديمي، ما عرفته سابقاً الدراسات الادبية أو النقدية او النظرية، النقد عموماً في دراسته لبناء القصيدة الفني لايتعرض ابداً لمظهر القصيدة الخارجي ولاشكل اندراجها على الورق الطباعي، ولا لكيفية توزع ابياتها وعباراتها وفق انظمة وقياسات وعلاقات. ان القصيدة العربية العمودية كانت تحتفظ بشكل تناظري يقوم على التساوي والتماثل الكرافيكيين لكتلتين تتخذان غالباً شكل المستطيل وفي حالات قليلة شكل المربع يكفي أي اجنبي غير عارف بالقصيدة العربية العمودية ان يعرف بعض هذه التعريفات المظهرية للقصيدة العربية حتى يتعرف مباشرة على هويتها دونما حاجة لمعرفة وزنها أو مفرداتها أو نظامها البنائي.

بهذا المعنى تبدو الدراسة الكرافيكية للقصيدة العربية محدودة القيمة لان هذه القصيدة ما كانت توفر بتوزعها الطباعي الشكل الفني ذلك على عكس

القصيدة الحديثة، فالقصيدة الحديثة أكانت بالتفعيلة ام حرة تماماً ابتكرت لكل قصيدة شكلها الكرافيكي الخاص. اي ان لا قصيدة حديثة واحدة تشبه قصيدة اخرى. وذلك على خلاف القصيدة العمودية التي تتشابه كحبات الرمل، القصيدة الحديثة تطير في فضاء الحرية وتكتشف طاقات وابعاد التشكل الفني.

ان الشاعر العربي الحديث، بخلاف الشاعر العمودي بات اكثر وعياً الى ان قصيدته ستمثل في شكل، في مظهر، في كتاب، أو في جريدة، وبات يعتني بالتالي بمظهرها الخارجي ويجعل من هذا المظهر عنصراً جديداً يساهم بدوره في التعبير.

ان شاعرنا اذن يواكب ويتحقق من ان حضارتنا انتقلت من الحضارة الشفوية - على الاقل في مستوى الشعر - اي الحضارة الكتابية او نقل قصيدته بالتالي من تكرار الشكل الواحد الى فضاء الاشكال الكثيرة.

● مازالت قصيدة النثر تعتبر - وخاصة بنظر النقاد - خارج اطار الشعر العربي فاين تضعها أنت؟

- قصيدة النثر لم تعد معتبرة كالنبتة الشيطانية في حديقة الشعر العربي رغم ان العديد من الهيئات والافراد مازالوا يعارضونها. ان شاعراً محدثاً مثل نزار قباني لم يتأخر عن كتابتها في ديوان «اشعار خارجة عن القانون».. ان روائياً مثل عبدالرحمن الربيعي يتفاخر بانه يكتبها. ان اعداداً متزايدة من الشعراء ليس في لبنان وحده يمارسون هذا النوع من الكتابة الشعرية.

● ولكن قصيدة النثر تحمل في تسميتها ما ينفي كونها شعرا كما يقول احد النقاد وهو «النثر». بماذا تعقب على هذا التعليق؟

- انهم يطالبون قصيدة النثر بسائر المواصفات التي يشترطونها في قصيدة التفعيلة، انه امر غير معقول، والا لما وجد النوعان ما يسمى بقصيدة النثر يمتاز بنظام نغمي مخالف للنظام النغمي المستند الى ايقاع التفعلية. سأبين ذلك تفصيلياً.

لو تعود الى قصائد محمد الماغوط مثلاً، كما عدت اليها أنا مثلاً في اطروحتي، لوجدنا بان هذه القصيدة تقوم على مداخل نغمية بعكس القصيدة العربية التي تقوم على المخارج النغمية كالقافية والروي، فنجد مثلاً ان القصيدة تتوزع في جمل ذات مطالع تتشابه بناءاً ونغماً. مثال آخر: لو نقرأ الأنسقة النغمية لعدد من هذه الجمل لوجدنا الحروف تتمايل في انسيابية احياناً، أو تتصاعد في نغمات نافرة، تبعاً لحاجات المعنى. ان البناء النغمي لقصيدة النثر موجود ومختفٍ في آن معاً. نستطيع ان نتبينه في بعض المواضع، وغيابه هو شكل آخر من حضوره، فالنغم في قصيدة النثر هو حضور الايقاع وغيابه مثول الغناء وتعطله ايضاً، وذلك بخلاف البناء النغمي التقليدي الذي يقوم على نظام يمكن التأكد من وجوده نغمة تلو نغمة حتى الملل، والذي يقوم على استمرارية النغم وفق نظرة موسيقية تقليدية.

هذا لايبرر ولا يغفر لبعض كتبة الانشاء العربي أن يفعلوا ما يفعلونه تحت راية حرية الكتابة، وبسيف قصيدة النثر.

اجرى الحوار: حسين الحسيني

وارشو

من هم المثقفون؟

في وارشو انعقد مؤتمر قد يكون الاول من نوعه في بولندا وغيرها من دول اوربا الشرقية. وموضوعه يخص موقف المثقفين العام، وهذا يعني انه ينبع، وبإلحاح من الظرف السياسي والاجتماعي بعد هزات عام 1980 الذي فرض «اعادة ترتيب» للأتحادات والمنظمات الادبية والفنية وغيرها. مما تناولناه في الرسائل السابقة ايضاً.

والواقع ان الخلفية البولندية لمشاكل المثقفين ودورهم الاجتماعي تختلف عن غيرها في البلدان الاخرى. ففي الماضي كانت بورجوازية المدن والصناعة ضعيفة ومعدومة التأثير في بولندا القرن الماضي مثلاً. ومن ناحية اخرى فأن انهيار النظام الزراعي قد حدد الانتماء الاجتماعي للمثقفين كفئة مرتبطة، او بالاحرى ذات اصول ترجع الى الفئات العليا من المجتمع، وبالضبط النبلاء الذين كانوا الرمز الاكبر للثقافة القومية في بولندا. ومن هنا التماثل التام بين ذهنية المثقفين والنبلاء في الماضي. وبعدها تبدل دور الانتلجنسيا البولندية ومكانها وتركيبها الداخلي.

وبدأ هذا الشيء مع عصر التصنيع وحين استبدل البولندي ايدولوجية متاريس الانتفاضات الوطنية باخرى تدعو الى العمل الاقتصادي النافع. ومع مرور الوقت ازدادت اهمية الانتلجنسيا التقنية والصناعيين والتجار واصحاب المهن الحرة عامة. وحين استعادت البلاد استقلالها في عام 1918 وبعد اكثر من قرن وربع من التقسيم والاحتلال حصل تبدل جوهري في الوضع الطبقي للأنتلجنسيا. فلقد ازداد عدد الموظفين وغيرهم من العاملين في أجهزة الدولة والتحق بالانتلجنسيا ابناء الطبقة الوسطى ونسبة بسيطة من العمال والفلاحين. وهكذا اخذت تحصل عمليات التفاوت الطبقي للأنتلجنسيا (وليس فقط من ناحية انحدارها بل نفعها للطبقات الاخرى) والاخر الايدولوجي. الا ان فترة ما بعد الحرب جاءت بحسم مغاير كماً ونوعاً لموقع الانتلجنسيا في المجتمع والدولة وكامل البناء الفوقي. فلقد حددت وفق مسطرة صارمة الخطوط، هويتهم ودورهم في الحاضر والمستقبل ايضاً..

وهكذا كان المثقفون البولنديون يتغيرون، كفئة اجتماعية مع تغير مجتمعهم كله. وفي القرن التاسع عشر كان الشخص الذي يعرف الكتابة يملك بيده رأسما لا طيبا. وكان امراً عاما ان يكون خطه جميلا. ففي المكاتب تعمل بعض الالات الطابعة.. وطبيعي ان الخط الجميل لا يضمن الانتماء الى فئة المثقفين، الا ان المعيار الذي كان يقرر الانتماء في فترة مابين الحربين

قد توسع لحد بالغ . فالانتلجنسيا كانت الفئة التي تطورت في مجتمع البلاد واكثر من غيرها . ومن ناحية اخرى اختصرت حدود هذه الفئة التي صارت تشمل وسط الخالقين والمهن الحرة والمعلمين وكبار الموظفين ، باختصار كل من انهى الجامعة . . اما ما بعد الحرب فقد اقترب التعريف البولندي للمثقفين من الآخر الغربي ، اي صارت معاييره اكثر صرامة واستثنت الموظفين وذوى المهن الحرة والمعلمين . الا ان الثقافة تعرضت من الناحية الاخرى الى الشيوع والدمقرطة . ففي عصر ما كان الصيدلاني والقس والمحامي والطبيب زبدة مجتمع المدينة البولندية الصغيرة . وهؤلاء لم يكتفوا بلعب البريدج بل وجدوا أن من المفروض ان يقوموا بدور ثقافي ما ، كقراءة الكتب والتعرف على الفلسفة وان يصبحوا قدوة اخلاقية . . وبعدها رسمت الدمقرطة حدودا واضحة بين منتج الثقافة (المثقف) ومستهلكها (غير المثقف) وبمعزل عن انحدار الاثنين الاجتماعي والعقائدي الخ . .

والغريب ان الاختصاصيين من شتى الحقول كعلماء الاجتماع والتأريخ والسياسة والنفس وغيرهم ، مرغمون ، وفي كل مرة يتحدثون فيها عن المثقفين ، على الاعتراف بأن هؤلاء المثقفين فئة اجتماعية يصعب للغاية العثور على تعريف لها ، وقد يبدو امرا سهلا الوصول الى تعريف الا ان ما يترتب عليه من استنباط هو نزر يسير سواء لدى ماركسيي الشرق أم ليبراليي الغرب .

وفي احد المعاجم الغربية يكون تعريف المثقفين (الانتلجنسيا) بانهم نخبة ضيقة مغلقة من الكتاب ورجال الثقافة ذات تأثير ملموس إلا انها غير منفصلة تماماً عن الطبقة او الفئة المتوسطة للمجتمع . ولاتدخل النخبة الحاكمة ككل في عداد هذه الفئة . وفي أحسن الاحوال يمكن ان يعد افراد منها كممثلي المهن الحرة والمدراء والمستشارين من الاوساط الجامعية ومدراء معاهد الابحاث .

واذا تعلق الامر باوربا الشرقية يدرج الباحثون الغربيون ضمن الفئة المثقفة جميع الفئات الاجتماعية عدا العمال والفلاحين . . كذلك فالغربيون يجدون أن المثقفين هم نتاج يعود الى القرن التاسع عشر ، نتاج التأخر الذي اصاب بلدان اوربا الشرقية حين انتقلت من الاقطاع الى الرأسمالية .

وفي الوعي البولندي يكون مصطلح الانتلجنسيا متجذرا بصورة عميقة . والفكرة الشائعة بانها فئة من الناس المتعلمين والمتفرغين مهنيا للعمل الذهني . وكل بولندي يقول لنا ان الانتلجنسيا لعبت دورها الاكبر في غضون القرن الماضي ، وكان استمرارا للعبودية والتقسيم اللذين بدأ في نهاية القرن السابق . وكان دورها دور المنقذ للجوهر القومي في فترات الجرمنة والروسنة . وهكذا يجد البولنديون أنهم استطاعوا الحفاظ على هويتهم القومية من خلال الثقافة التي خلقتها الانتلجنسيا ، والتقاليد التي قامت بصيانتها ايضا ، وهذا الدور استعادته الانتلجنسيا البولندية في فترة الاحتلال الهتلري وحتى انها ارادت القيام به باشكال من فترات الرومانتيكية والذرائعية والكلاسية المحدثة التي تميز بها القرن الاخير . وبعد الحرب حصل ارتباك واضح ، وحين تبدلت الادوار والمصائر في خضم تحولات راديكالية هدفت بوتائر ذات سرعة جنونية ، تبديد الهالات القديمة للمثقفين صوت بولندا . .

هذه هي الخطوط العريضة لمشكلة المثقفين في بولندا والتي لا تعنى انتفاء خطوط ومشاكل اخرى ذات طابع بولندي بحت مثل التمايز البين بين الكيانات وخلق نوع من التعايش ذى المظهر الناعم بين تلك الكيانات . ومن الطبيعي ان هزات عام 1980

قد زعزعت هذا التعايش سياسيا فقط . فهي لم تمس مبدأه التعددى السائد في الميادين الثقافية والفكرية والفنية . وفي بولندا اليوم ما زالت كتل مثل كتل الكتاب الكاثوليك والليبراليين ، في المقدمة . .

عدنان المبارك

فيينا

الرؤى العبثية على خشبة المسرح النمساوي

تعرض حالياً مسرحية «في انتظار جودو» للكاتب المسرحي «صمويل بيكت» على مسرح «أورس برج» بفيينا من اخراج «اريمبرت جانسر» ، وفي نفس الوقت تعرض مسرحية «ستللا» للشاعر المسرحي «جوته» على مسرح «شاوشبيل هاوس» من اخراج «ميخائيل هائكة» .

وقد عرضت من قبل مسرحية «ماندراجولا» للكاتب الايطالي والفيلسوف السياسي «نيقولا مكيا فيللي» بعد ان صاغها صياغة عصرية الكاتب الألماني «ماكس كريستيان فيللر» . ثم عرضت مسرحيتا «نزهة خلوية وجورنيكا» للكاتب الاسباني «فرناندو ارابال» وتلاهما عرض مسرحية «ماكبث» للكاتب الألماني «هاينى موللر» عن مسرحية «شكسبير» الشهيرة من اخراج «كوني هانز ماير» الذي قام بأخراج العروض الأخيرة في مسرح «بيت الفنانين» الذي يديره .

ويتضح بوجه عام ظاهرة تفسير المخرجين لهذه المسرحيات - بصرف النظر عن انتماء بعضها الى الاتجاهات الكلاسيكية أو الرومانسية - من خلال منظور عبثي .

فنجد مسرحية «ستللا» لجوته التي كتبها عام 1775 والتي تمثل - كما تمثل قصة آلام فرتر للكاتب - قمة الرومانسية الألمانية حيث كتبها جوته حينما كان يعاني من أزمة عاطفية مع خطيبته «ليلى شونمان» كمحاولة يتجاوز بها أزمته، ولم يكن جوته في ذلك الوقت يتجاوز السادسة والعشرين، ولكنه قد حقق شهرة كبيرة في انحاء أوروبا خاصة لدى الشبان بسبب قصته آلام فرتر.

وقد عرضت «ستللا» بعد كتابها بعام واحد على المسرح القومي بها مبورج ولكنها منعت بعد ذلك بأمر رئيس القساوسة لخدشها للأخلاق العامة، ولكن المسرحية طبعت في نفس العام واضطر الناشر إلى اعادة طبعها مرات عديدة.

ولاينفصل اسم مسرحية «ستللا» عن الحركة الرومانسية الألمانية، فبعد غيبة يعود فرناندو لعشيقته ستللا، ولكنه يلتقي بعد ذلك بزوجته وأبنته اللتين تركهما منذ فترة طويلة، وبعد ان تثير الزوجة مشاعره وتذكّره بأيام الحب الأولى وبأبنته حينئذ يقرر أن يرحل معهما تاركاً ستللا، ولكن فرناندو يقف حائراً كهاملت، انه قرر ان يرحل مع زوجته وابنته، ولكنه يعجز عن الرحيل حيث ستللا، وبعد معاناة شديدة تختلط فيها الدموع وتتفجر فيها المشاعر تقترح سيسيليا الزوجة - رغبة في الحفاظ على فرناندو بجانب ستللا وبجانبها - حياة تضم ثلاثتهم ولكن كما يقول جوته - تعليقاً على النص - في عام 1805 ان ستللا لم تسمع اقتراح الزوجة سيسيليا فتنتحر في النهاية ويطلق فرناندو على نفسه الرصاص وتبقى الزوجة منهارة والأبنة وحيدة.

لقد ركّز العرض المسرحي على الأبنة الضحية «لوس». فبعد ان التقت بوالدها الذي تركها منذ زمن بعيد تفقده ثانية بعد ان ينتحر وللأبد حيث تقف ضائعة وسط مساحة باردة يحيطها جسدان رحلا لتوهما من عالم الأحياء وأم منهارة وظلمة تعسة وبقايا اصداء موسيقية لنواح الطبيعة.

لقد كانت خشبة المسرح تتوسط صالة المتفرجين وهي خشبة عارية إلا من اللون الأسود وعمق في المنتصف على شكل قبر يستخدم كسرير وتستخدم حافته احياناً للجلوس، كما يستخدم المخرج ملابس تتراوح بين درجات اللون الأسود والرمادي واضاءة خافتة إلى حد لا يسمح احياناً إلا برؤية وجوه الممثلين فقط، وأداء داخلي على طريقة جرونوفسكي يقطع انفاس المتفرجين ويفجّر مشاعرهم في صرخة يائسة عن عدمية الوجود.

وفي صياغة هايني موللر العصرية لمسرحية ماكبث يركز المخرج على فوضوية العالم وعدميته ايضاً حيث تصبح لغة القتل هى لغة الجميع ويرى موللر ان مسرحيات شكسبير تحتاج في كل وقت الى ترجمة أو صياغة حديثة لتقترب من وجدان متفرج القرن العشرين كما يرى في ماكبث الذي يدفعه طموحه لارتكاب جريمة قتل ضد ملك اسكتلندا ثم يقع ضحية تقريعات ضميره المفزعه حيث تزيد جريمته من خوفه فيدفعه هذا لارتكاب جرائم أخرى وبذلك يقتل الانسان داخله حتى يقضي عليه ويقتل في النهاية على يد ماكدوف. يرى موللر أن ماكبث ليس حالة متفردةً أو متطرفةً، فشعار القتل



يسيطر على حياتنا يومياً، كما يرد افعال ماكبث إلى تركيبة النظام الاقطاعي وقد ركز موللرفي نفس الوقت على التحليل السيكولوجي للشخصية وقاده ذلك الى رؤية عدمية حيث يرى كما يرى «يان كوت» في ماكبث موضوعاً اساساً وهو القتل، ولا يختلف تفسيره عن تفسير «بولانسكي» في فيلمه «ماكبث» كما يتفق هذا التصور مع رؤية «بيتر بروك» العدمية في مسرحية ماكبث قدمها 1970 في الأولدفيك مثل كابوس متنامي عبثي وبلا معنى يسقط فيه ماكبث وسط فوضى عالمه الداخلي وفوضى الرؤى العدمية.

لقد ابقى موللر في صياغته الجديده لماكبث على اساسيات نظام شكسبير المسرحي ولكنه غيّر في بعض التفاصيل الصغيرة والشخصيات الفرعية وغيّر في دوافع الشخصيات الرئيسية ليركز على فكرة القتل، ولم يعد لماكبث عدو مباشر، ولكنه يقف في وسط طاغ في عدائيته، فالجميع قتلة والجميع يتحدثون بلغة واحدة وهي القتل. ويرى في نهاية المسرحية التي تبدأ بحاكم جديد بداية لعالم غير جديد تعود فيه فكرة القتل والموت من جديد وقد حاول موللر ان يبحث عن صيغة جديدة يتجاوز بها الأطار الكلاسيكي فأعتمد على تكنيك المونتاج في تقديم رؤى عدمية من مشاهد تعتمد

الاغاني على طريقة المسرح الملحمي واحداثاً تعتمد على البانتوميم في الخلفية وعناصر فيلميه. وقد ساعد الاخراج على توصيل موقف موللر العبثي في تفسيره للنص حيث نجد خلفيات وجوانب الخشبة وصالة المتفرجين مغطاة ببانوهات مشدود عليها نوع من الكتان مغطى باللون البيج ليؤكد المخرج فكرة ان الجميع قتلة حيث يُحاصر المتفرجون بين الجدران التي يتم داخلها جرائم القتل. ويؤكد المخرج دوماً على منهج العنف في اظهار مشاهد الذبح وجرائم القتل، ففي المشهد قبل الأخير استعمل المخرج اضاءة باهتة من الأمام واضاءة مكثفة من خلفية المسرح فبدت أشكال الجنود - الذين يحملون على رؤوسهم سيقان الأشجار - وكأنهم اشباح في غابة ساعة طلوع الفجر، وحينما



يسقط ماكبث مقتولا حينئذ يقع في مساحة غائرة إلى أسفل، وقد استطاع المخرج ان يصّور بقسوة شديدة طريقة ذبح ماكدوف لماكبث وحمل رأسه - التي صنعت بأتقان شديد - على الرمح، وقد لعبت الأضاءه وجو الأشباح وطبيعة النغمة الموسيقية وايقاع الطبول دوراً كبيراً في تصوير وحشية القتل والقتلة وعدمية الحياة وفوضى الكون.

وفي الأعمال الحديثة التي تنتمي الى الاتجاه العبثي، يتعدى المخرجون طرح مفهوم العبث كأحد الاتجاهات الفلسفية الخاصة بالمنهج البرجوازي المنقوص في رؤيته للعالم إلى التأكيد على عدمية الحياة بشكل مطلق يتعدى النسيج الدرامى ليشمل كل جوانب الواقع، ويتضح ذلك في اخراج مسرحية في انتظار جود والتي عرضت من قبل على مسرح بابليون بفرنسا لأول مرة عام 1953 للكاتب الأيرلندي الأصل (صمويل بيكت) من اخراج روجيه بلان وتعتبر المسرحية لطمة في وجه الدراما المتوارثة بكل اشكالها، وكانت المسرحية تأكيداً لاتجاه العبث الذي بدأه من قبل يومين يونيسكو عام 1950 في المغنية الصلعاء.

وقد كانت مسرحية في انتظار جودو نقطة تحول في تاريخ الدراما فلا شيء يحدث بالمعنى التقليدي فنحن في انتظار جودو امام ارض موحلة وشجرة جرداء ومتشردين ينتظران شخصاً لايعرفانه قد ضرب لهما موعداً في مكان وزمن غير محدودين حيث لاشيء يحدث ويقطع اللاحدث دخول بوزو الذي يربط لاكي العبد والمفكر حول عنقه بحبل، ثم يدخل غلام صغير يخبر فلاديمير واستراجون بأن جودو لن يأتي. ينتهي الفصل الأول الذي يتكرر في الفصل والثاني بنفس الجمل ولكن بتغيير طفيف جداً في اللاحدث حيث يتحول بوزو الى أعمى ولاكي إلى أبكم.

لقد أكد المخرج على عادية واقعية العبث من خلال منهجه في تفسير النص واستخدامه لمفردات الواقع دون اخضاعها لمفهوم المسرحة من دراجة قديمة إلى شجرة إلى طريقة اداء الممثلين وحركتهم، وأكد جانسر ايضاً على مفهوم الجنس ويشير إلى انه لعب دوراً كبيراً في مأساة الوضع البشري ويستبدل بوزو بأمرأه كما يستبدل الصبى بفتاة ويؤكد على الدلالات الجنسية من خلال الحركة والأداء.

لقد أكدت المسرحية بفصليها عدمية الحياة وأنه لا أمل ويؤكد الاخراج على واقعية ذلك ولكنها الواقعية الساذجة التي تقبل الواقع كما هو دون ان تطرح بديلاً لتغييره.

وفي مسرحية جورنيكا أو الشجرة المقدسه نجد ان الاحداث تدور في منزل مهدم، لقد ذهبت الزوجة تقضي حاجتها وإذ بجدران دورة المياه تنهار، فوقها، وطوال المسرحية يبدي لها الزوج نصائحه عن كيفية الخروج من تحت الركام ثم يقوم بدور المهرج ليرفه عنها ثم يستأذن في محاولة لأخطار العائلة اذا كانت زوجته ستموت فعلاً أو يستدعي القس في هذه الحالة، ثم يتحدثان عن شهر العسل. واثناء ذلك يتابع المشهد كاتب يحلم بكتابة مسرحية أو فيلم، ويجهد نفسه في اختيار الكلمات والعبارات التي يمليها على الصحفي مساعده وفي النهاية يموت الجميع بقنابل الحرب وتخلو خشبة المسرح في النهاية الا من اجساد البشر الميتة واصوات القنابل في الخلفيه وآهات من يغادرون الحياة إلى العالم البعيد حيث لايسود سوى الموات والعدم.

ان المسرح لدى ارابال طقس احتفالي يتكون من المقدس وغير المقدس، من التصوف والشهوة، يتكون من القتل والنشوه، وشخصياته - كما يقول يرولانسكي - إنما تجهل الفارق الذي يفصل الخير بالشر وهي شخصيات خيّره لاتعرف لغة الشر، فهي تقف على النقيض من شخصيات جان جينيه المتشردة في عالم الأجرام، وطبيعة شخصيات ارابال الخيّرة إنما تكشف رعب العالم وتدنّيه، ولكنها دائما ماتسقط في النهاية.

في هاتين المسرحيتين اراد ارابال ان يصور - كما يقول بنفسه - انحطاط عصر «يجمعنا انا وبيكاسو، أننا قد أخترنا المنفى وأننا ننتمي إلى طبقات اجتماعية بسيطةً لاتعني شيئاً وليس لديها ماتفقده وأننا نشهد على انحطاط عصرنا». ، ونجد ان الاخراج قد فرّغ العرض المسرحي من رؤاه السياسية وان كانت المسرحيتان تنتميان إلى منتصف الستينيات وهي المرحلة التي كان فيها ارابال ينتمي الى كتّاب المسرح السريالي والعبثي حيث قد تحول في اواخر الستينيات إلى كاتب مسرح سياسي، وان كان موقفه التمردي من العالم لم يتغير في كلتا الحالتين، وإنما الذي تغير هو منهجه في الكتابة المسرحية.

وقد أعتمد الديكوريست المصري أحمد حموده على استخدام عناصر بسيطة في الديكور تحقق الحالة المسرحية، إلا ان المخرج لم يوظف مفردات الديكور توظيفاً دراميا، فقد أدى تركيزه على الحركة في ذاتها إلى تطويل لالزوم له وأدى ذلك إلى هبوط في الايقاع في كثير من مناطق العرض مما عكس حالة الملل على المتفرجين رغم اصوات القنابل والطائرات ورغم صراخ البشر وعويل الطبيعة.

ونجد ان مسرحية «ماندرا جولا» هي المسرحية الوحيدة في هذه الأعمال التي تخرج عن المنظور العبثي في التناول، وقد كتبها ميكا فيللي في عام 1517 أي بعد أربع سنوات من تأليف كتابه الشهير وان لم يتم طبع الكتاب الا في عام 1531 وبذا جاءت المسرحية محملة بأرائه السياسية.

وبعد ظهور الكتاب بجوالي مائة عام ظهر كتاب «فريدرسن الكبير» (ضد المكيافيليه) حيث يطرح فيه مفاهيم مناقضة للمفاهيم التي طرحها ميكا فيللي في الأمير.

قدمت مسرحية ماندراجولا في فلورنسا عام 1517 ثم عام 1518 وفي عام 1520 قدمت في روما تحت عنوان كوميديا دي لارتي، وفي عام 1922 قدمت في فيينا للمرة الأولى.

وفي الستينيات صاغها الكاتب الألماني كريستيان فيللر صياغة عصرية وقدمت في زيورخ على مسرح شاوشبيل هاوس عام 1960 من اخراج اوسكار فيلترين ثم حالياً على مسرح بيت الفنانين بفيينا، وماكس كريستيان فيللر (1904 – 1973) قد درس القيادة الموسيقية في اكاديمية الفنون بميونخ ثم عمل في برلين مدرساً في الكونسرفتوار وقائداً لأحدى الفرق الموسيقية ثم بعدها تفرغ للكتابه المسرحية ثم النقد، ومن أهم أعماله المرأة السادسة كليوباترة الثانية، ماندراجولا (عن ميكا فيللي)، كليوباترة، امرأة اليوم والأرمله الكلاسيكية.

وتدور مسرحيته «ماندراجولا» – عن مسرحية ميكا فيللي – حول خدعة يضطر إلى قبولها عجوز من جار يهيم بزوجته المسيحية التي لاتنجب ويقوم الجار بتمثيل دور الدكتور الذي يقنع العجوز بضرورة استسلام الزوجة لفراش رجل آخر، وتحدث المفارقات الكوميدية اثناء محاولة الجار – الذي يمثل دور الدكتور – اقناع العجوز، واثناء محاولات العجوز – والذي لابد ان يكون له ابناً لكي يحتفظ بوظيفته السياسية في البرلمان – في اقناع زوجته المتديّنة والتي ترفض وتحاول ان تقضى بقية حياتها في دير للراهبات، ثم بين القس – وهو الجار الذي مثّل دور الدكتور من قبل – والزوجه، واخيراً تصحب الزوجة المتدينّة الجار – وهو متخفي في ملابس احد مطربي الشوارع الجوالين – إلى مخدعها، وفي النهاية تنجب ابناً ويعيش الجميع في سلام، الخادعون منهم والمخدوعون تحت سقف الخديعة.

لقد اراد ميكا فيللي ان يقول في ماندراجولا ان الاكذوبة كثيراً ماتصنع السعادة، وان الحقيقة كثيراً ماتفرغ من معناها، ان السعادة في الحياة قائمة على خدعة ترتكب بأسم العلم أحياناً واحياناً اخرى بأسم الدين، والمهم ان يصل المرء الى اهدافه وربما يسخر ميكافيلي ويسخر ماكس كريستيان فيللر – في صياغته الجديدة والتي أكدت على هذه المفاهيم بأسلوب عصري – في النص الافكار الدينية، ولكن حتى الآن لانكون قد وصلنا إلى فكرتها، فقد اراد كريستيان فيللر في صياغته الجديدة ان يقول في شخصية كاليماكو – كما أكد ميكا فيللي على ذلك في مسرحيته الأصل – ان المرء يمكن ان يصل إلى اهدافه كما حصل كاليماكو الزوجة المتدينة وكما أحتفظ العجوز بمنصبه في البرلمان والزوجّة على سعادتها، وان كان كوني هانز قد أفرغ النص من محتواه السياسي بتركيزه الشديد على المواقف الكوميدية، وان كان للاخراج القدرة على عرض افكار المؤلف واتخاذ موقف تفسيري قد يكون مضاداً منها في نفس الوقت، فالأخراج هو تفسير ابداعي للنص من خلال ظروف العصر ومفرداته الفنية والعلمية.

احمد سخسوخ

إيطاليا

جديد الأدب الأيطالي

الأديب «أتيليو بيرتولوتشي» ولد في قرية، سان لادزارو، في ضواحي مدينة «بارما» عام 1911 وبعد نيله شهادة في الآداب عمل في مهنة التدريس ثم انتقل إلى إدارة عدد من الصحف والأهتمام بالسينما الوثائقية، حيث أنه مستمر في عمله هذا إضافة الى أنه يكتب في عدد من الصحف الأيطالية كناقد وباحث. والآن يبدو أنه قد وصل أخيراً إلى نهاية مراهنته التي كان قد بدأها منذ عام 1956 حول مشروع كتابة رواية «شعرية»، والتي صدرت فعلا قبل أيام تحت عنوان «غرفة النوم» عن دار نشر «غرزانتي»، والتي يمكن أن نضع لها عنواناً جانبياً آخر مأخوذاً من عنوان الجزء الأول من الرواية التي تحتوي على ثلاثة أجزاء، وبهذا يمكن تسميتها «الرواية العائلية» لأنها من وجهة نظر البناء الفني تعتبر رواية، لكن بالمتابعة، وبنظرة متفحصة، نكتشف من خلال أحداث عائلة الشاعر، التي هاجرت إلى الشمال قليلا، وصور الشخصيات المقربة جداً منه، مثل الجد، الوالدان، الأخوة، ثم بعض من عوالم طفولته وشبابه الذي يعيشه كبطل في الرواية، نصل إلى نتيجة إمكانية تسميتها «سيرة ذاتية» في جو عائلي كبير.

إنها رواية ذات خصوصية، فهي تتكون من تأملات طبيعية، أماكن، وفصول، لحظات من حياة القرية أو الحقول المحيطة بمدينة «بارما» وأيضا

عوالم في داخل المدينة ذاتها. مع حذر شديد وحساسية تجاه مؤثرات الضوء والورد، أوراق الشجر، الضباب، الجليد، القمر، النجوم، الحشائش، قداسات الكنائس، وسبر عميق لأغوار الطبيعة عن طريق نظرات طفولية، يلقيها بسعادة، مليئة بالأحاسيس والمشاركة الروحية النقية.

الشخصيات التي تظهر في الرواية تبدو دائماً منغمسة في توالي فصول السنة والأعمال التي تدور في عالم القرية:

البطل، الذي يدخل مع أداته المكونة من الغنائية السريعة والذاكرة وأحداث الماضي، حيث يسلط عليها ضوء حساسيته ويعيد العيش بالتتابع، لنجد العدد اللامنتهي من الوجوه والتجارب الحياتية، مع مناظر طبيعية، بيوت، صور، الأم «ماريا» والجد «جيوفانني» «الأخ» هوغر ثم القس غريب الأطوار «أنتيليو» وآخرين غيرهم مثل، الفلاحين، التجار، الباعة المتجولين.. الخ.

إذاً هي نوعاً ما متأثرة بأسلوب الشاعر الأيطالي «باسكولي» ولو أن الكاتب هنا يهرب من أية رمزية، ولكن يوجد الذوق الذي هو تقريباً شيطاني تجاه الطبيعة، ومحتوياتها، حيث لا يكفي ذكر أسماء ماتحتويه الطبيعة، لكن تكرار هذه الأسماء فقط يمنح سعادة فائقة، وإعادة رؤيتها (مع تكرار وصف الأشجار، الفصول، كل الأعمال الحياتية، الأماكن، دائماً في البداية مثلما لو كان يتملكهم وفي نفس الوقت يكرر الأحساس بهم) يشبه تكرار العيش مع الشخصيات نفسها والتي جمعت وأعطيت لها الحياة في رواية شعرية كهذه.

الشاعر اذاً يزرع وبشكل نهائي نظام إعادة المشاعر والتجارب، ويعطيها عمق الزمن الذي يحمل معه أحداثاً تاريخية، وإجتماعية، لكن في القرية نفس هذه الأمور نجدها تتكرر فعلاً كل يوم، والحياة تعاد مثلما هي، في فصول السنة، ومجمل الحركة العامة لكل الاشياء، والأحياء أيضاً.

في رواية «بيرتولوتشي» تظهر الأمور النادرة والمنفردة، والتي تستفز وتوصف بإستمرار وبشكل دقيق بينما باقي الأحداث الأكثر عمومية تستمر وتمر بشكل سريع، كما أن تسلسل وعلاقة الأحداث والشخوص هي اكثر إلهاماً من كونها مشروحة أو مذكورة بشكل عابر. إنها تبدو أيضاً مثل تحقيق طويل مع الطبيعة، الحياة والموت، فوق كل شيء طغيان الموت الذي يبني مرة بعد أخرى (موت الأخت الصغرى ايلزا وهي طفلة، موت الجد، وموت القس الخ..) النقطة الاكثر ارتفاعاً في قمة الحدث الشعري.

إذاً عوائق مطولة أمام السير نحو موت الشخصيات، نجدها تظهر واضحة حينما يتوقف عندها الشاعر مثلما لو كان يستخلص لها كل الدروس والمعاني، ليس من أجل فصل التراجيديا والأخطاء عنها، بل من أجل البحث وبشكل مستمر وبعمق مركز، من أجل الفهم أيضاً، ثم الكتابة، أي الحديث: مثلما يظهر العالم أمام عيون من يريد تركه. التكلم بلسانهم وكيفية سلوكهم طريق المشاعر المطلقة عندهم مع قليل من الزخم الذي يواجه الموت، والذي نشاهده في الأشجار، الفجر، الأمطار. التلال....

لكن «غرفة النوم» هي أيضاً رواية من الذاكرة «سيرة ذاتية» فيها صدى إرادة قوية لرغبة في تعويض زمن الطفولة، والمراهقة الجميلة، التي يعيش فيها البطل خلال سنوات القرية، كما أن لديه تراثاً يجب أن يعيشه من جديد مع نفس حزمة المشاعر الرقيقة التي حملها دوماً. هي قصيدة تستدعي وتستفز، لكنها لا تقص الحدث بالتواريخ، حيث أن اللحظات المهمة التي تظهر مثل الحرب العالمية الأولى، كفاح مابعد الحرب، الفاشية، بقدر ماهي مذكورة بشكل سريع، هي أيضاً غير مهمة بالنسبة للشاعر ولا تشكل نقطة تركيزه، ولهذا فهو يعود في كل فصل، مثلما لو كان يبدأ قصيدته من جديد، إنها مثل نزيف لا ينقطع، لكنها مليئة بالوصف، والتحديدات التي تظهر بتكرار تحت الضوء ولكن حسب زوايا ووجهات نظر مختلفة.

ولهذا فمحصلة العمل ليس العثور على الزمن، بل تحطيمه من خلال تكرار الفصول والطبيعة، والتجارب الحياتية هي أيضاً رواية تعمل على ترقية إستمرارية دوران الطبيعة، والتي تتجدد دوماً مع كل ربيع، لكنها أيضاً لا تتغير، والعالم مثل القصيدة، فيه جمال الطبيعة، تلال، سهول، أشجار، ورود، وهو أيضاً مملوء بالمنوعات، التي يمكن للعين إكتشافها بقليل من الحذر، وبهذا لا يبقى هو نفسه دائماً:

من قرية ساحلية ما، فوق الخيول، في النهار
التي منذ رحيلهم كانوا قد تركوها.
وراء السهل.
ووراء السهل حيث البحر.
والأفق.
في شحوب راهن لفجر صيفي.
الخيول كانت يقظة كالغيوم.
لاوية أعناقها، من أجل أن تنظر.
نحو الوادي. لكن في كل مرة.
تبدو فيها رطوبة الحقول، الضوضاء.

المبتعدة عن الغدير، المتشمس.
الذي يتموج من شاطيء ما، أو إشارة أخرى.
مناسبة تجعلهم يرتفعون اكثر من الخطوة.
حيث لا تتأخر العين كثيراً عن إكتشافه.

أولاً يبدو مذهولاً من زرقة الهواء.
دخان يخرج ببطء من مجهول.
غابة الكستناء ويضيع بسرعة.
من النظرة التي كانت متعبة.
ومتجهة نحو وجهة أخرى، باحثة عن.
موقد أكثر عذوبة.
للمواشي
التي تساق بعيداً، بعد وقفة غير مجدية.
وبعد ذلك المرعى القصير.

وهكذا تبدأ هذه الرواية ـ القصيدة، بهذه الروح الغنائية المليئة بمحتويات الطبيعـة والحيـاة، والتي تتكـرر مع تكـرار عنـاصرها، وتتابع رغم وجود شبح الموت الذي لا يغيب عن كل بيت فيها، هذه المجموعة من الرعاة التي تسوق قطعـانهـا فوق المـرتفعـات، حيث من بعيـد تلوى الخيـول اعناقها ناظرة نحو الـوادي، بحنين العـودة للجلوس قرب المـوقـد، وسط دفء العائلة، في ذلك البيت الـذي سيضمهم قرب غابـة الكستنـاء حنين للبيت يبقىٰ دائماً ذلك الذي يشغل الأنسان وهو بعيد عن بيته، عن وطنه..

شاعـر آخـر «جيـوفـانني» أطلق أسماً غريباً على مجموعته الجديدة «قناديل حرفتـك» وهـو مثلمـا يقـال شاعـر يسمىٰ بهـذا الأسم ليس لأنه يكتب القصائد فقـط، بل لانـه يكتبهـا واضعاً الكلمات والأيقاعات في هارمونية متكاملة، لأنه فعـلاً شاعـر، أي أبن تلك الهـارمـونيـة التي لهـا أصل من «الكاوس» أي ظلام ماقبـل الخليقـة، وهكذا فهو ينظم قوافيه الكاملة منها، والأخرى غير الكاملة، ويعمـل على أن يجعلهـا متزامنة فيما بينها، في موسيقىٰ تشبه ضربات القلب، مع فروع من التحـويـرات تقـود إلى جذع كبير من الموضوعية يتحد بقوة حتى يساعد على إظهار البناء الفني لأسلوب الشاعر المتميز في قدرته على التوفيق والتنظيم.

إنهـا دون شك مجمـوعة من أهم ماصدر طوال السنوات العشرين الماضية في إيطـاليـا، عدا بعض ماصـدر لبعض العظمـاء، وواحدة من أجمل مجاميع الشاعر المولود في أحدىٰ ضواحي «لاسبيتسيا» عام 1924 لكنه الان يعيش في ميـلانـو ويعمل كمدير أو موظف كبير في مجمع صناعي ضخم، كما أنه يكتب النقد في كبريات الصحف الأيطالية.

إذاً في ذكـاء المحـاولات العـروضيـة هذا وفي الـرسـوخ دون نسـل خيوط التـرتيب اللغـوي، يدور المـوضـوع الواقعي الذي كان يبدو رمزياً بشكله الدرامـاتيكي بينمايمكنه أن يتحول إلى باحث أو محقق في قلب الحدث يبحث عن الحتميـة في الأدلـة التي تعطيهـا، في الآثار الأخلاقية والفكرية، التي تأتي من الأعمـال التي تنعكس على الشـاعـر، على حالتـه كشاهد وكمتفرج أيضاً، لكنهـا تبقىٰ تلك الحقيقـة المزدوجة: وجود الشاعر نفسه مزدوجاً والأدلة يمكن أن تبدو بعد حين مزورة والشهود يمكن أن يكونوا مقنعين، : «بما أن الأزدواج في أن نخطأ في عدم وجـودنـا يمكنه أن يضمحل» وأيضاً هنالك أبيات أخرىٰ، فيهـا يعـاني الشـاعـر من إزدواجيـة هذا الـوجود: «مثل من لم يصل أبداً / لأن يكون موجوداً / أو مختفياً» في هذه الحقيقة التي رغم أنها تقترب منه وتكيفه، والتي رغم كونهـا مطعمـة بمـوتـه ومـوت الآخـرين من حولـه، والذي يحاول إحتضـان كل الأشيـاء، توجـد أداة أخـرى للتحـول وللبحث عن الـوجـود، صراخـات معبـرة في الشوارع، في بلبلة الميترو حيث ذكريات الماضي، التي تخترع الحقيقة وتكون أيضاً حقيقة الأختراع، وتعود محملة بأمكانية الحياة من جديـد، مثـلاً في حضـور المرأة السامي، في جمالها الأنساني «قمر شبه الظل الجميـل» مثلمـا يسميهـا، لكنهـا أيضـاً مجففـة في صور الصحف، كالبيوت المتقابلة والتي لا ينظر أحدها إلى الاخر، هنالك أيضاً جنود، حرب، غابات، سيـاسـة تعـالج بأسلوب خاص وذكي ـ كل مايثقل هذا الوجود في عالم صناعي انتقده الشاعر في مناسبات عديدة، والذي يجسده هذا المقطع:

قمر شبه الظل الجميل.
حينما إلتفتت نحو النافذة.
تشد الستار الذي يخفي.
ضربات قلب من الغابة.
في المدينة حيث العجلة.
فوق الحقل الكبير تدور وتلعب.
خبز أبيض، سلام من لؤلؤ.
في شبه الظل دون خمار.
حيث الحظ المستقيم والثابت.
يتفرق في نصف الدائرة المزدوج.
والذي يتغنج فيه بأيحاء.
تقريباً شكل ما من أشكال الحياة.

يونس صديق

ضرورة فوكنر

نيكولاي اناستاسيف

يواجه طلاب واساتذة الأدب مهمة شاقة، ليس فقط لأنهم يضعون فوكنر ضمن الطاقات الخلاقة للعصر، وليس فقط لأنهم اكتشفوا جذوره في تاريخ الأدب، لكن ايضاً في تسجيل تأثيره في الفن المعاصر، في كشف كل ماهو فوكنري في ادب القرن العشرين، كما لو اننا نبحث ونجد فيه تأثيرات تولستوي، وتقاليد ديستوفيسكي وغوركي.

يتضح، في ايجاز، بان هذه المهمة الصعبة، تتطلب جهداً إجمالياً كبيراً، بالامكان وضع تخطيطات لها، واقتراح اتجاهات محتملة في العمل للمستقبل.

بالامكان فقط توقع وجود تشابهات، أولنقل باعتدال، وجود اصداء، لمواضيع فوكنرية، الشخصيات واسلوب الكتابة في كتب المؤلفين من الولايات الجنوبية لأمريكا. مثلا، يدرك المرء بشكل جلي النكبة الاخلاقية لكونتين كومبسون (1) في الاستجابات العصبية لأيوجين مكلين، احد ابطال رواية إدورا ولتي: «التفاحات الذهبية» الذي وجد نفسه على بعد مئات الاميال من داره، مستشعراً بجذوره وارتباطاته بعائلته المفقودة.

لكن الروح الحية للابداع تضيع الى الابد في التشبه والتقليد. حتى لوكان كل شي، هو نفسه، لكن الكلمات وايقاع القصة تكشف بلا شفقة شخصيتها الاصطناعية: صدق العواطف تتحطم وتتحول الى لغة منمقة طنانة.

كان فوكنر، اذا أستعملنا كلمات توماس مان حينما تحدث عن المؤلف الموسيقي النمساوي الشهير غوستاف ماهلر، قائلاً بأنه رجل «ذو شخصية اخاذة الى حد الانهاك»: اذا ما حاولنا تقليد فوكنر فبا لتأكيد سنواجه مهمة عسيرة يائسة للغاية. عرضياً، إدورا ولتي، كاتبة أصغر سناً من معاصرها الشهير ومواطنها الريفي (فوكنر)، ادركت ذلك بسرعة، بينما قصصها الناضجة ورواياتها (بخاصة الاخيرة «البنت المتفائلة») تحتفظ بأواصرها الابداعية مع تراث فوكنر. القرابة الان محسوسة على نحو عميق وبمستويات هامة. انما هذا هو الذي يهمنا، فقط التحقيق في مثل هذه المستويات يقربنا من ايجاد حل للمسألة أو على الاقل كبداية، يساعدنا في ايجاد مواضعها. طرحت مسألة الزمن ودورها في عالم قرية يوكنا باتوفا، وكيف ان عالم هذه القرية قد أثر تأثيراً كبيراً في هيكل (تركيب، بناء) روايات فوكنر ومفهومه عن التاريخ والبشر. انما في الخمسينات ومطلع الستينات برزت للوجود ظاهرة جديدة اسمها: تفجر الرواية الامريكية اللاتينية. طبعت كتب رائعة معروفة لدى جمهور القراء في روسيا ولمعت اسماء مثل ميجيل استورياس، غابرييل غارسيا ماركيز، ماريوفارغاس ليوسا، جورج امادو، كارتنتير، كارلوس فونتيس، واسماء اخرى اقل اهمية لكن اعمالهم ممتعة، هؤلاء أظهروا الى سطح الادب بفعل التيار الذي ابتدأ في اعماق الوعي الخلاق الذي حفزته واثارته حركات التحرر الوطني في اقطار امريكا اللاتينية.

واصبحت واضحة فكرة الزمن، فكرة الذكرى، التي تأتي بالعهود والاحداث سوية يكمن في جذر الهيكل البنائي لبضعة أعمال. رواية كارلوس فونتيس (2): «موت ارتيميوكروز» نشأت ووسعت عن مقالة تتحدث عن حياة مليونير ميت قبل ان تعبر رؤياه الروحية الناس المتوفين منذ أمد بعيد، واعمال الماضي البعيد مبيناً الاحداث الاكثر أهمية واتجاهات التأريخ المكسيكي في القرن العشرين، وبشكل مماثل بنى اوغستوسيسبيدس روايته «معدن الشيطان» التي ترتكز على سيرة حياة رجل حقيقي ألا وهو سيمون باتينو البوليفي الذي اشتهر بعمله في القصدير.

الناقدة الادبية السوفييتية تمارا موتيلايوفا اشارت الى رواية فونتيس في كتابها «تراث الواقعية المعاصرة» كتبت إن عمل بروست بالنسبة لهذا الروائي له اهمية عظيمة جداً. لكني اعتقد ان بامكان الانسان ان يتكلم ببراءة مساوية عن دور الاكتشافات الخلاقة لوليم فوكنر، لأنه في تلك الحالة فان خط النجاح يذهب بعيداً عن حدود الشكل «النقي» البناء الروائي يعكس الفكرة الفنية. وفي ميسور المرء ان يجد الكثير من التشابهات بين فكرة فوكنر عن العالم والناس وبين الجوهر الايديولوجي والجمالي «للواقعية السحرية» التي في خطها تطورت الرواية الامريكية اللاتينية. المقارنة بين «الصخب والعنف» و «القرية» وبين «مائة عام من العزلة» لماركيز يمكن ان نتعلم منها الكثير في هذا الخصوص. مثل فوكنر يجعل الكاتب الكولومبي ماركيز الاحداث تقع في اماكن خيالية، قرية موكوندو، متبعة نفس قوانين القصص الزاحزة بالاعمال البطولية التي تبناها فوكنر كقاعدة لابداعه، تصف لنا رواية «مائة عام من العزلة» دون الخروج على حدود تلك الرقعة الصغيرة من الأرض، الصراعات، الاصطدامات، الانفعالات والاحداث ذات المعاني التاريخية العميقة.

طبعاً، الاحداث تجري في موكوندو غير انها وقعت في ظروف خاصة، وان الخرافات والاساطير التي نشأت في تلك الارجاء تحمل شبهاً قليلاً «بلاعقلانية» يوكنا باتوفا، اغلب الظن، لاماركيز ولا بقية كتاب امريكا اللاتينية البارزين قد استرشدوا عن وعي بتجربة فوكنر. بيد انني اعيد القول بان السؤال لايمتلك تأثيراً مباشراً. من المهم جداً ان نحاول الامساك بقوانين التطور الادبي الذي يجري على مستوى واسع، مستوى عالمي. وهكذا بعد طرح السؤال نأتي ثانية الى أهمية رؤيا فوكنر الابداعية عند القيام بالفحوصات والاكتشافات التي حققتها الرواية الحديثة. بعد ذلك فقط تظهر نقاط اكثر خصوصية لكن مهمة ايضاً، نقاط تلاحم وتشابك التقاليد الادبية، مقوية الاواصر الداخلية. مثلاً على غرار اعمال فوكنر فأن «مائة عام من العزلة»

عيت من قبل النقاد بـ «رواية العنف» (الاحداث التي تتطرق اليها موجعة حقاً ومصحوبة باراقة الدماء)، ومثل الكاتب الامريكي، استخدم ماركيز بكثرة اسلوب «السخرية» الهجاء والفكاهة.

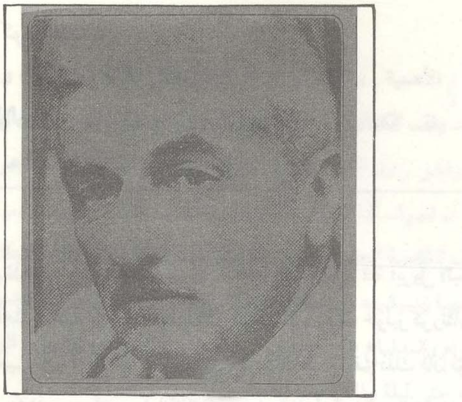
ولكوننا اقتربنا من هذه المسألة في نطاق التغييرات العالمية في التجربة الجمالية، بوسعنا ايضاً ان نوسع نطاق الظاهرة التي نقارنها. مثلاً بعض النقاد السوفييت يقارنون نثر بعض الكتاب السوفييت مثل جنكيز آيتماتوف، غرانت ماتفوسيان وأيون دروتس مع القواعد الفنية لروايات فوكنر. بمعنى آخر، الرغبة في توسيع حدود القصة ذات الشخصية المحددة بنحو واضح، لكي نكتشف العظيم والعميق في ما هو صغير، اصبح هذا اسلوباً ابداعياً مؤثراً في الادب الحديث. ومن هنا أمست خبرة فوكنر ثابتة ولا مجال للشك فيها.

إن ما هو طبيعي اكثر، آخذين بنظر الاعتبار تكافؤ المواهب والقدرات الفكرية والفنية، هو التماثل بين فوكنر وشولوخوف. لاحظ ذلك بشكل صحيح بيوتر باليفسكي، الذي يتمتع بنفاذ البصيرة، اشار الى ملامحهما المشتركة: ريف نهر الدون ويوكنا باتوفا، مفهوم الأرض ـ الأم، النبات والعزيمة التي يتحلى بها ابطال رواياتهم، الثبات الذي يفوق طاقة البشر الخ. ويمضي الناقد الى القول: «على اية حال، هناك طبعاً فارق لايرقى اليه الشك: عند شولوخوف التغيرات في الحياة التي تظهر عبر احداث رواياته تهدف الى البناء الثوري، اما عند فوكنر فتهدف الى تهشيم كل القيم والمثل الانسانية من قبل الرأسمالية» وبالتدقيق: انسانية شولوخوف تنمو وتتبرعم بقوة وفعالية، معززة من قبل الوعي بالحاجة الى انسجام الانسان مع التقدم الاجتماعي، بينما انسانية فوكنر تتقدم بصعوبة، معتمدين على مارآه فوكنر وهو الحقيقة الوحيدة في كوكبنا: ثقة الانسان بنفسه.

الثقة الرواقية (3) في الانسان، على الارجح المظهر الابرز في عمل فوكنر، والموهبة الاهم عند الكائن البشري حيثما تنتهي التشابهات العقيمة حيثما تتحقق الاواصر الابداعية، الفنية، العميقة، أوحتى اذا كانت غير موجودة اصلاً يظل هناك الايمان الذي لايتزعزع في الانسان كميراث صعب الاكتساب لأجيال المستقبل.

وثمة نقطة اخرى اليوم، حيث يخضع الفن الغربي نفسه الى القمع والضغط الشديدين، المتعاظمين ابداً، لكن غير الظاهرين، من قبل «المؤسسة» طامحين لتذويبه في تيار «الفكر الواسع»، عندما يهاجم بصخب من قبل اليسار على انه ظاهرة «برجوازية» صدق فوكنر، الثقة اللامتناهية في قدرة الكلمة الخلاقة تكتسب قوة الدرس الاخلاقي.

الدلالة على ذلك هو اسهام فوكنر في الادب العالمي، ما من مهمة تبدو ضخمة جداً بالنسبة له ليس هناك مدى كبير جداً للوصف. انه دائماً يضع لنفسه اهدافاً سامية، حتى اذا كان غير قادر على تحقيقها. ردوده ربما تكون غير دقيقة، لكن اصراره في البحث لايعرف الهوادة او التضاؤل. بادياً بنقطة صغيرة



فوكنر

جداً على الخارطة، يدرك تدريجياً اتساع الحياة وتنوعها، تقدمها الحاسم والثابت الى أمام دون خوف من التقهقر أو الهزيمة، كان ينوي الكشف من خلال الكلمات عن غموض ذلك التقدم.

معلقاً على رسم رويريخ «الرسول» اشار ليوتولستوي، «هل سبق لك وان عبرت نهراً سريعاً في زورق؟ لابد ان تحدق دائماً فوق النقطة التي تروم الوصول اليها، والا سوف يجرفك النهر مع تياره الهادر. نفس الأمر فيما يتعلق بالحاجات الاخلاقية: لزام عليك ان تحدق الى اعلى، والا جرفتك الحياة مع تيارها الغاضب. رسولك يرنو الى اعلى، سوف يبلغ المكان الذي يقصده».

نفس الشيء يمكن ان يقال في «مجال الحاجات الفنية». فوكنر على اية حال، لايفصل الفن عن الاخلاق. حياته واعماله الادبية تميزت اولا وقبل اي شيء آخر بالكفاح والبذل من اجل الانجاز الكبير، وهذا هو الأمر الذي جعله يأخذ هذه المكانة في الادب وانا متأكد، ليس في ادب القرن العشرين فحسب، بل ستذكره الاجيال القادمة بكل فخر واعتزاز وتقدير.

اشارات (من المترجم)

(1) كونتين كومبسن احد ابطال رواية فوكنر الموسومة بـ «الصخب والعنف». يتألم كونتين جداً عندما يعلم ان اخته كاندس قد عشقت غريباً وضاجعته. فلا يستطيع ان يتحمل فكرة فقدانها العفاف، وما في ذلك من وصم لشرف آل كمبسن، فيدعي امام ابيه انه هو الذي ضاجعها.

(2) كارلوس فونتيس: كاتب مكسيكي من أعماله «موت ارتيميو كروز» «نشيد العميان» «منطقة مقدسة» «أرضنا».

(3) الرواقية: مذهب فلسفي انشأه زينون حوالي عام 300 ق. م وهوينص بان الرجل الحكيم يجب ان يتحرر من الانفعال ولا يتأثر بالفرح أو الترح وان يخضع من غير تذمر لحكم الضرورة القاهرة.

المصدر: Soviet Literature August 1977 PP 180 - 183

ترجمة: علي عبدالامير صالح

خوليو كورتثار:

بين الادب . والسياسة والمنفى

الخبر الـذى نشرتـه جريـدة لومـوند فى عددها الصادر فى 22 ابريل «نيسان» 1984 حين أعلنت خبر وفاة الكاتب الارجنتيني المعروف خوليو كورتثار جاء متأخراً جداً حيث أن الوفاة قد حدثت فى شهر «شباط» ورغم ذلك فان لوموند هي أول جريدة نشرت خبر وفاة الكاتب. لماذا تأخر نشر الخبر شهرين كاملين؟ وهل أصبحت حياة أدباء امريكا اللاتينية نكرة لدرجة أن يعلن خبر وفاة كاتب مثل كورتثار بعد شهرين من وفاته. وكورتثار ليس مجرد أديب عادي. فهو معروف ضمن مجموعة كبيرة من ادباء أمريكا اللاتينية، الذين بدأت أعمالهم تنتشر خارج بلادهم وبلغات عديدة وهويمثل نموذجا لكل ما يحدث لابناء جيله وقارته. فهو يرفض الديكتاتوريات الحاكمة فى بلاده وتدخل القوى الاجنبية فى صناعة الديكتاتورية ويقف منذ حداثته ضد هذه الانظمة. حيث يلجأ الى أحدى دول اوروبا ويقيم بها سنوات طويلة ويتجنس بالجنسية الفرنسية بحثاً عن الاستقرار والاستمرار. الكثير من ادباء أمريكا اللاتينية يفعلون هذا وقد اشرنا الى هذه الظاهرة فى مقالنا بالاقلام الذى نشر فى مارس 1984 بمناسبة حديثنا عن الكاتب البيروني: ماريوفا رجاس للوزا.

وكورتثار هو أحد نجوم الأدب فى امريكا اللاتينية لدرجة أن مجلة نيويورك تايم مجازين فى عددها الصادر فى 13 مارس 1983 وضعت صورته على غلافها مع عدد آخر من ادباء القارة مثل للوزا وماركيز واوكتافيوباث وكارلوس فونتيس وبورخيس والجدير بالذكر أن الادباء فى امريكا اللاتينية قد اهتمت بهم الاوساط الثقافية العالمية فى العامين الماضيين قبل فوز ماركيز بجائزة نوبل. وخصصت الكثير من المجلات الكبرى ملفات طويلة عن ملامح الأدب فى القارة مثل عدد مجلة تايم الصادر فى 7 مارس 1983 وجريدة الموندو الكولومبية فى عددها الصادر فى 12 يناير 1982 ومجلة نيوز ويك فى 15 مارس 1982 ولونوفيل اوبزرفاتور الصادرة فى 15 يناير 1979

وخوليو كورتثار القادم من الأرجنتين ولد فى السادس والعشرين من أغسطس عام 1914 فى مدينة بروكسل ببلجيكا حيث كان أبوه خوليو فلورنسيو يعمل قنصلا للارجنتين فى بلجيكا. فى عام 1918 عادت اسرة كورتثار الى بيونيس أيرس وهناك بدأ خوليو فى دراسة الأدب حيث تخصص فى الأدب الفرنسي. . وقد نشر اول أشعاره فى عام 1941. أما أول ديوان قام بنشره فهو بعنوان «الملوك» ظهر عام 1949. وفى تلك السنوات بدأت مواجهتُه الحادة للسلطة السياسية فى البلاد ففي عام 1951 واجه العديد من المشاكل السياسية مع نظام الجنرال بيرون وقد اشتدت هذه المواجهة فاضطر الى مغادرة البلاد وهاجر الى فرنسا حيث بدأ يترجم الكثير من الاداب المكتوبة باللغة الاسبانية



الى اللغة الفرنسية. ثم بدأ يكتب رواياته كي ينشرها فى اول الأمر فى أمريكا اللاتينية ثم يعيد ترجمتها الى اللغة الفرنسية. . وبدأت أعماله تجد اهتماما داخل أوساط القراء فى المكسيك والارجنتين وفى عام 1960 نشر اولى رواياته المكتوبة باللغة الفرنسية بعنوان «الرابحون» ثم توالت كتبه ورواياته السياسية ونذكر منها «الاسلحة السرية» عام 1963 و «ماريللا» 1967 و «كل النيران تخمد» 1970 و «نموذج يحتذى به» و «كتاب مانويل» عام 1974. و «مغمورون ومشهورون» عام 1977 ثم «حول اليوم فى ثمانين عالما» 1981 و «نحن نحب جلندا كثيرا» 1982 وقد حصل خوليو فى عام 1976 على جائزة مهرجان نيس الأدبي أما فى عام 1974 فقد أعلن حربه الشعواء على مايدور فى نيكا راجاوا والسلفادور.

الطريف أنه بعد أن اعلنت جريدة لوموند خبر وفاة الكاتب أقامت الهيئات الأدبية فى فرنسا أسبوعاً لتكريم الكاتب كما ان منظمة اليونسكو أعلنت عن اسبوع مماثل لتكريمه وفى سؤال طرح لكورتثار عن بداية علاقته بالادب يقول فى مجلة لوماتان (30 ابريل 1983) من يمكنها أن ترد على هذا السؤال فمنذ أن بلغت السابعة كنت اكتب أشعاراً كانت تحتفظ بها بفخر. أما انا فأقول منذ الثالثة عشر لاننى اتذكر جيدا اننى حاولت أن اكتب قصيدة طويلة تصف تاريخ البشرية. ولاشيء اكثر من هذا. أنا واثق انني لم أنهها بعد. في ذلك الحين كنت اكتب روايات لاتتجاوز العشرين صفحة كنت استمدها من القصص التى أقرأها فى مكتبة امي. كانت تتكلم وتقرأ الاسبانية والفرنسية والانجليزية والالمانية وقد اتاح لى هذا أن انال ثقافة لا حدود لها عن الأرجنتين وعن بعض معاني النقد في مرحلة اولى من حياتي.

وفي تلك السنوات كنت أحب الموسيقى كثيرا. كانت خالتي مدرّسة للعزف على البيانو. وكنت أقضي الكثير من وقتي أعزف على البيانو ولكننى أدركت توا أن امكانياتي فى الابداع لم تكن فى هذا المجال ولهذا قررت أن ابتعد عن الموسيقى كى اركز اكثر على الأدب.

وفي الأحاديث الصحفية التى يدلي بها الكثير من أدباء أمريكا اللاتينية وفى كتبهم فانهم كثيرو الحديث عن المنفى. «أشعر بالكثير من الحنين للأرجنتين والى بيونيس أيرس بصفة خاصة. خاصة منذ أن شعرت أنني لاأستطيع العودة

اليها ولكنني كنت أحاول أن اناضل ضد النسيان وأن احتفظ بذاكرتي حية وبكامل قوتها. من خلال عنوان كتابه «حول اليوم فى ثمانين عالما» نرى أن الكاتب يحاول ان يقلب عنوان الرواية المشهورة للكاتب الفرنسى جول فيرن «حول العالم فى ثمانين يوما» ولكنه لايقدم هنا أدبا من نوع الخيال العلمي. بل يقدم رواية عن الموسيقى. الفن الذى هجره من أجل الأدب لكنه لم يهجره كلية. فهو يتحدث عن كونسير للفنان الامريكى الزنجى لويس أرمسترونج قدمه على المسرح فى عام 1972 «تخرج الموسيقى من نفير لويس كما تخرج كلماته فى شريط من أفواه القديسين». فالانسان هو الذى صنع الموسيقى. والكلاب والقطط تكون بالغة السعادة وهى تستمع الى هذا الاختراع الآدمى. ولا يقوم الكاتب بتكريم فن الموسيقى فقط بل أنه يعشق الفن التشكيلي فيقدم مجموعة من الدراسات عن سلفادور دالى وبيكاسو ويقول أن القطط والكلاب كان يمكنها أن تكون سعيدة لو أن البشرية بدأت مع بيكاسو بدلا أن تنتهي به.

ومن المعروف ان لكورتثار مواقفه السياسية الصادرة ضد الديكتاتوريات فى امريكا اللاتينية وله فى هذا المضمار العديد من الانشطة والكتابات. فهو يكتب عن النظام (الديكتاتوري فى شيللي من خلال مقاله الطويل الذى نشره عن فيلم «مفقود» لكوستا جافراس المأخوذ عن رواية بعنوان «اعدام شارلز هورمان» حول تورط المخابرات الأمريكية فى انقلاب بينوشيه ضد السلفادور الليزى فى شيللى عام 1973 والولايات المتحدة يمكنها أن تزيل كل معارضيها من على وجه الأرض حتى لو كان أحد هؤلاء المعارضين هو شاب أمريكي دس أنفه لمعرفة تورط المخابرات الامريكية فى هذا الانقلاب وكما يقول هورمان الأب أن ابنه قد دفع الضرائب كأي أمريكي ولكنه لم يكن يجب ان يقتله رجال المخابرات الأمريكية. يردد سفير أمريكا فى شيللى أن هذا من أجل مصلحة الدولة. وقد رفع الأب هورمان قضية نظرت فى المحاكم سنوات عديدة ضد هنري كيسنجر الذى كان وزيرا للخارجية الأمريكية فى تلك السنوات.

وقد دافع كورتثار عن جافراس ووقف الى صفه وقال أنه أحد هؤلاء الذين يدافعون عن قضايا الحرية فى العالم. ورغم أنه ظل منفيا بعيدا عن بلاده سنوات طويلة الا انه وقف الى جوار بلاده بحربها ضد بريطانيا فى فوكلاند أو ما يسمى بحرب المالويين. «المالويين هم من الأرجنتين وهذا هو أحساس كل سكان البلاد وهو شعور وطني عام فى الأرجنتين يجب أن نذكر أن الوطنية هى شعور خاص رائع ولكن لايجب أن نستخدمها استخداماً سيئاً. «لا ابحث فى كتبي سوى عن ربط الافكار السياسية فهذا هو عمل رجال السياسة. ولكن يجب أن اخرج أفكارا. اذا كان قرائي ليسوا متفقين معي في الرأي. فليس هذا بأمر بالغ الأهمية. وما يهمنى هو أن هذا يخلق علاقة بين القراء وبين كتبي»

فقد وقف الكاتب ضد الولايات المتحدة حين نزلت قواتها الى نيكاراجوا مثلما رفض نزول القوات البريطانية الى جزيرة فوكلاند. وهو يرى أن من المهم أن نعرف أن الولايات المتحدة تريد أن تجعل من أمريكا اللاتينية مستعمرة قابعة تحت قدميها. كما وقف ضد الحكومات الديكتاتورية التي يتزعمها بينوشيه فى شيللى «فى السبعينات حظي الليندى با لعديد من مظاهر الاحترام والدفاع عن الحرية. ترك هذه المعارضة تجرجزه الى الوحل هو واسرته حتى ليلة وفاته ولعب ببطاقة الحرية ولكنه ضاع»

والغريب ان كورتثار قد عرف فى السنوات الأخيرة ككاتب سياسي من الدرجة الاولى رغم كل ما قاله عن الابداع فهو يدلي بدلوه من خلال المقالات والاحاديث الصحفية اكثر منه تعبير أعنها فى الصيغة الابداعية. وقد جاءت رواياته بمثابة صيحات ضد نظم الديكتاتورية وأحاديث سياسية ومقالات أدبية لذا فان كورتثار لايعد من كبار المبدعين فى أمريكا اللاتينية قدر ما هو كاتب أبدع يوما ثم وجد أن الكتابات النقدية والسياسية هي الأجدر ان يوليها اهتمامه. ورغم أن هذا الامر لايحدث لكورتثار وحده بل للعديد من الكتاب فى أمريكا اللاتينية مثل للوزا أوماركيز. فللوزا قد ارتبط فى الآونة الأخيرة بالحركات الثورية والسياسية فى أمريكا اللاتينية ورغم أنه لم يحدد مواقفه تحديدا واضحا الا انه اهتم بالسياسة وقلل من ابداعه الادبي أما ماركيز فقد أعلن فى منتصف السبعينات احتجاجه على النظم الديكتاتورية اللاتينية بأن قرر الوقوف عن الكتابة ولما طال به الأمر وجد أن عليه ان يكتب روايته الاخيرة «وقائع موت معلن عنه» التى لم يكتب بعدها حتى الآن. وقد شن ماركيز كذلك حملته على ديكتاتورية الحكام فى بعض دول امريكا اللاتينية كما وجد الكثير من الادباء أن عليهم أن يحملوا قلماً هو فى المقام الاول بندقية فى صدر الظلم والتخلف والغزو الاستعماري الامبريالي ودفاعا عن الحرية أما كورتثار فقد قطع علاقته بالشعر حتى آخر لحظة من حياته. وبدلا من أن نقرأ أخباره أو نقرأ له على الصفحات الادبية فى الصحف فاننا نقرأه على الصفحات السياسية. وهذا تحول لابد من الاهتمام به عند تناول أوجه الحياة الأدبية لادباء أمريكا اللاتينية غير انه بصورة عامة ربما يكون اللجوء الى المقالة السياسيه ناتجاً عن الأحساس بتسارع الزمن فى النضال ضد الامبريالية بحيث تستطيع المقالة والكتابات الصحفية الاخرى ان تلاحق الاحداث وتعطي مردوداً تعبوياً فورياً في زمن اقل مما تستغرقه الرواية أو الكتابات الادبية الابداعيه.

محمود قاسم